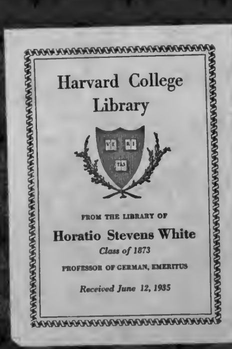


Geschichte der deutschen Literatur: bd. Von Goethe bis in ...

Eduard Engel


Harvard College
Library
FROM THE LIBRARY OF
Horatio Stevens White
Class of 1873
PROFESSOR OF GERMAN, EMERITUS
Received June 12, 1935





Das Denkmal Goethes und Schillers in Weimar. Von Rietschel.

Geschichte
der
Deutschen Literatur

von den Anfängen bis in die Gegenwart.

Von

Eduard Engel.

II. Band.

Von Goethe bis in die Gegenwart.

Mit 44 Bildnissen.

Leipzig.
G. Freytag.



Wien.
F. Tempsky.

1906

Druck von Rudolf M. Rohrer in Brünn.

Inhalt.

Zweiter Band.

Von Goethe bis in die Gegenwart.

Goethe.

Dreizehntes Buch.

Von Frankfurt bis Weimar.

Vierzehntes Buch.

Sturm und Drang.

Fünfzehntes Buch.

Goethe bis zum Bunde mit Schiller.

Sechzehntes Buch.

Schiller bis zum Bunde mit Goethe.

Siebzehntes Buch.

Goethe und Schiller.

Achtzehntes Buch.

Schillers letztes Jahrzehnt.

Neunzehntes Buch.

Goethes Lebenshöhe und Altersglorie.

Zwanzigstes Buch.

Jean Paul und die Frühromantik.

Einundzwanzigstes Buch.

Die Vollromantiker.

Zweiundzwanzigstes Buch.

Die Vaterlandsdichtung.

Dreiundzwanzigstes Buch.

Die schwäbischen Dichter.

Vierundzwanzigstes Buch.

In dem deutschen Dichterwald.

Fünfundzwanzigstes Buch.

Das vormärzliche Drama.

Sechsundzwanzigstes Buch.

Der Roman.

Siebenundzwanzigstes Buch.

Das Junge Deutschland und die politische Dichtung.

1. — Das Junge Deutschland.

Achtundzwanzigstes Buch.

Das Junge Deutschland und die politische Dichtung.

2. — Die politische Literatur in Vers und Prosa.

Die Zeit von 1848—1870.

Neunundzwanzigstes Buch.

Die Sänger.

Dreißigstes Buch.

Roman und Novelle.

Einunddreißigstes Buch.

Das Drama.

Zweiunddreißigstes Buch.

Von der Aufrichtung des Reiches bis zur Gegenwart.

(Von 1870 bis 1885.)

Die Gegenwart.

(Von 1885 bis heute.)

Dreiunddreißigstes Buch.

Die literarische Umwälzung der 80er Jahre.

Vierunddreißigstes Buch.

Die Lyrik der Gegenwart.

Fünfunddreißigstes Buch.

Erzählungskunst der Gegenwart.

Sechsunddreißigstes Buch.

Das Drama.

Siebenunddreißigstes Buch.

Wissenschaft und Presse.

Verzeichnis der Bildnisse.

Die mit * versehenen Bildnisse wurden nach Photographien angefertigt.

Die mit † versehenen Bildnisse wurden mit Erlaubnis der Photographischen Gesellschaft in Berlin nach ihren Aufnahmen angefertigt.

Die mit ** versehenen Bildnisse wurden aus dem „Allgemeinen historischen Porträtwerk" von Seidlitz (München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft) entnommen.



Dreizehntes Buch.

Goethe.

(1749—1832.)

Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Äonen untergehn. (Faust II. Teil.)

Herzog Karl August von Weimar (1757—1828). — Friedrich II. von Preußen (1712—1786). — Siebenjähriger Krieg (1756—1763). — Ausbruch der französischen Revolution 1789. — Feldzug der österreichischen und preußischen Heere gegen Frankreich 1792—1802. — Friedrich Wilhelm III. von Preußen 1770—1840. — Napoleon Kaiser der Franzosen 1804. — Niederlage Preußens bei Jena 1806. — Napoleon in Erfurt und Weimar 1808. — Die Freiheitskriege 1813—1815. — Die Juli-Revolution 1830.
Rousseaus Neue Heloise 1760, Emil 1761. — Richardsons Hauptromane: Pamela, Clarissa, Grandison 1740, 1748, 1753. — Ossians Lieder 1760. — Percys Sammlung alter Volkslieder 1765.

Von Frankfurt bis Weimar.

(1749—1775.)

Einleitung.

Nicht die runden Jahrhundertzahlen der Weltgeschichte, sondern Leben und Wirken der Völkerführer umgrenzen die großen Abschnitte in der Geistesgeschichte. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts geboren, ist Goethe weit mehr ein Bürger der Jahrhunderte geworden, die nach ihm kommen. „Wir Deutsche sind von gestern" heißt es bei Goethe, und man kann die neudeutsche Literatur mit noch größerem Recht von Goethe als von Lessing rechnen. Mit den Wurzeln seines Wesens haftete er im Boden des 18. Jahrhunderts; seine Früchte hat erst das 19. dem deutschen Volk, noch kaum der Menschheit reifen lassen. Mit Goethe beginnt zunächst für die deutsche, dann auch für die ausländische Literatur die neue Dichtung, die als Einklang von Leben und Kunst bezeichnet werden darf. Spuren hiervon finden sich vereinzelt schon vordem: Klopstocks Messias war für seinen Sänger mehr gewesen als ein frommes Heldengedicht, und Lessings Nathan war ebenso „eine große Konfession" wie Goethes Faust. Mit vollem Bewußtsein aber hat erst Goethe die Sendung des Dichters erfüllt: aus dem Erleben und dem lebendig Angeschauten das Kunstwerk zu schöpfen, ja das eigene Leben selbst zum Kunstwerk zu gestalten. Zugleich beginnt mit Goethe das Zeitalter der höchsten Auffassung von der Kunst im Leben des Volkes. Erst nachdem Goethe zwanzig Jahre gewirkt, konnte Schiller seinen Mahnruf an die Künstler erheben: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, — Bewahret sie!"

Die Darstellung Goethes im stets zu engen Rahmen eines Buches über die gesamte deutsche Literatur muß mit den verzagenden Worten beginnen, die Goethe von Shakespeare gesagt hat: „Man kann über ihn gar nicht reden, es ist alles unzulänglich." Goethe ist nicht wie Andere, wie selbst viele Meister: ein einzelner sehr großer Schriftsteller; seine Werke sind vielmehr eine ganze Nationalliteratur für sich, und in der Weltliteratur finden wir keine für Goethe völlig hinreichenden Maßstäbe. Dazu kommt die von der Wissenschaft, die so vieles Äußerliche treu erforscht hat, oft unterschätzte Schwierigkeit, in das Seelenleben der Menschen des 18. Jahrhunderts mitfühlend einzudringen. Weder die Werke und Briefe jener Menschen, noch die zahllosen Äußerungen von Zeitgenossen genügen dazu. Die Schwierigkeit wächst wohl gar durch die sich zwischen uns und unsern Großen vergangener Jahrhunderte immer höher auftürmende gelehrte Literatur, zu deren Bewältigung für Goethe wie für Schiller ein kurzes Menschenleben nicht mehr hinreicht. Hat doch schon Goethe selbst

geseufzt: „In meinem Revier sind Gelehrte gewesen!“ Den Lesern dieses Buches, die aus der Kenntnis Goethes eine Lebensfreude, nicht einen Lebensberuf gewinnen wollen, sei geraten, sich fast ganz allein an Goethes Werke zu halten, am besten an eine schlichte Ausgabe mit wenigen Sacherläuterungen, und auf jedes gelehrte Beiwerk zu verzichten. Auch ohne dieses werden alle dichterische Schöpfungen Goethes dem unbefangenen Leser hohen Genuß gewähren, und sogar für so tiefsinnige Werke wie Pandora bedarf es nicht unbedingt tiftelnder Deutungen von Nichtdichtern. Da in einer deutschen Literaturgeschichte ohne ein Zersprengen der Form ein weltüberspannendes Lebenswerk wie Goethes nicht erschöpfend behandelt werden kann, so ist damit zu rechnen, daß jeder Leser eines der vielen vortrefflichen Werke über Goethe kennt oder lesen wird. Als ein solches sei aus der ungeheuren Goethe-Literatur das zweibändige von Bielschowsky oder das einbändige von Witkowski herausgehoben. Fast noch wichtiger sind die Briefe Goethes in den leicht zugänglichen Auslesen, und die Bedeutung von Goethes eigenen Lebenschilderungen braucht kaum betont zu werden. Nie aber vergesse man, den großen Menschen Goethe so menschlich wie nur möglich zu betrachten, denn sonst ist er überhaupt kaum zu erfassen. Und erfassen wollen wir ihn, nicht bloß mit verhimmelnden Redensarten ganz von fern anbeten oder ihn durch eine grundgelehrte Verwissenschaftelung allen Nichtgelehrten, allen nicht zum engsten Kreise der Goethe-Philologie Gehörenden unzugänglich machen. Wer uns Goethe vornehmlich als den erhabenen Olympier zeigt, der raubt uns ein Stück des Segens, der aus der Beschäftigung mit Goethe dem Menschen wie dem Dichter in uns überströmt.

Von Goethes Leben wissen wir scheinbar mehr als von dem irgend eines unserer größten Dichter. Dennoch ist gerade angesichts der immer wachsenden Literatur über alle Lebensbeziehungen Goethes nachdrücklich vor dem Glauben zu warnen, daß wir nun wirklich die letzten Gründe erforscht haben oder je erforschen können, aus denen dieser ganz Deutschland überschattende Lebensbaum hervorgewachsen ist. Nicht die Tausende von Briefen, nicht der hundertstimmige Chor der Mitlebenden, ja nicht die Selbstbekenntnisse in Goethes Lebensbüchern sagen uns alles, was wissenswürdig scheinen mag. All das gibt überwiegend doch nur Oberflächenkenntnis; unvergleichlich größer bleibt die Fülle dessen, „was, von Menschen nicht gewußt oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht“. Goethe selbst hat einmal in dem Gefühl, daß es nicht gut sei, alle Vergangenheit zu verewigen, Hunderte von Briefen aus seinen jungen Mannesjahren verbrannt.

Erstes Kapitel.

In Frankfurt.

In Frankfurt am Main wurde **Johann Wolfgang Goethe** am 28. August 1749 geboren. Das Elternhaus, von Wieland die Casa santa genannt (nach dem heiligen Hause zu Loretto), steht noch heut am Hirschgraben unversehrt als Wallfahrtziel jedes Gebildeten, der in Frankfurt auch nur Stunden verweilt. Goethes Mutter hat es nach des Gatten Tode verlassen; Goethe hat es zum letzten Mal bei seinem Besuche 1797 bewohnt.

Was zu des Knaben Goethe Zeiten Frankfurt war, liest man am besten in Dichtung und Wahrheit. Herausklügeln zu wollen, von welcher Bedeutung gerade Frankfurt für Goethes dichterische Art gewesen, ist ebenso unmöglich wie überflüssig. Es hat damals einige Dutzend Frankfurter Patriziersöhne gegeben, die unter ähnlichen äußeren Verhältnissen aufwuchsen; aber nur Einer heißt Wolfgang Goethe.

Von schlichtbürgerlichen Vorfahren stammt Deutschlands größter Dichter ab, ebenso wie Schiller. Im 17. Jahrhundert hat ein Urahn Hans Christian Goethe als Schmiedemeister in Artern im Mansfeldischen gelebt, dessen Sohn ein Schneider und dessen Enkel Johann Caspar Goethe, der Vater Wolfgangs, gewesen ist. Noch nicht erforscht hat die



Goethe.
(1749—1832.)

Zu S. 544.

Goethe-Wissenschaft, welcher Vorfahr die drei Leiern in das Familienwappen setzte. **Johann Caspar Goethe** wurde 1710 in Frankfurt geboren und starb daselbst 1782, geistig und körperlich früh gebrochen. Seine Eltern müssen leidlich wohlhabend gewesen sein, denn er durfte die Rechte studieren, hat eine Zeitlang, wie später sein Sohn, am Reichskammergericht zu Wetzlar gearbeitet, ist 1739 nach Italien gereist und hat sich 1748 mit **Katharina Elisabeth Textor** (geb. zu Frankfurt 1731) verheiratet. Über des Vaters Art und Bildung berichtet der Sohn in Dichtung und Wahrheit. Er steht vor uns als ein ehrenfester, kenntnisreicher, etwas eigensinniger und pedantischer Herr, der ohne weiterbildenden Lebensberuf als ein selbstzufriedener Rentner mit vornehmer Verwandtschaft sein wenig fruchtbares Leben dahinlebt. Bekannte Verse Goethes schildern beide Eltern, dazu die Ureltern:

Vom Vater hab ich die Statur,
Des Lebens ernstes Führen,
Vom Mütterchen die Frohnatur
Und Lust zu fabulieren.

Urahnherr war der Schönsten hold,
Das spukt so hin und wieder;
Urahnfrau liebte Schmuck und Gold,
Das zuckt wohl durch die Glieder.

Gar so ledern und unkünstlerisch kann Johann Caspar Goethe doch nicht gewesen sein, denn er war es, der den Sohn drängte, den ins Stocken geratenen Egmont fortzuführen.

Das Haus des kaiserlichen Rates Goethe war in dem damaligen Frankfurt mit seinen 30 000 Einwohnern eine Stätte, an der sich manche Bildungsfäden verknüpften. Durch seine Reise nach Italien war Johann Caspar Goethe aufs Kunstsammeln gerichtet worden; eine an gelehrten, auch an dichterischen Werken ziemlich reiche Bücherei fand der Knabe Wolfgang vor, und noch heute stehen in der Seitenkammer des Goethe-Hauses zu Weimar rechts neben dem Arbeitzimmer manche Bände griechischer und römischer Schriftsteller aus dem Haus am Hirschgraben.

Goethes Mutter gehört zu Deutschlands berühmtesten Frauen. Sie stammte aus einer der besten Frankfurter Familien, der **Textors**; ihr Vater war der erste Mann der Stadt, Frankfurts Schultheiß. Wäre die Frau Rat auch nicht die begnadete Mutter ihres einzigen Sohnes gewesen, wir müßten sie ihrer Briefe wegen zur deutschen Literatur zählen. Sie gehören zu den köstlichsten Büchern ihrer Gattung und stehen nach Inhalt und Form hoch über den vielgepriesenen Briefen der pfälzischen, nach Frankreich verheirateten Prinzessin Elisabeth Charlotte von Orleans. Für jeden, der sich mit Goethe beschäftigt, ist es allemal wie ein Aufleuchten der Sonne, wenn er den Lebenspuren der herrlichen deutschen Bürgerin begegnet. Keiner hat sie besser geschildert als sie sich selbst in einem der Briefe: „Ich freue mich des Lebens, weil noch das Lämpchen glüht, suche keine Dornen, hasche die kleinen Freuden; sind die Türen niedrig, so bücke ich mich; kann ich den Stein aus dem Wege tun, so tue ich, ist er zu schwer, so gehe ich um ihn herum, und so finde ich alle Tage etwas, das mich freut, und der Schlußstein — der Glaube an Gott.“ In einer andern Selbstschilderung: „Ich habe die Gnade von Gott, daß noch keine Menschenseele mißvergnügt von mir weggegangen ist, wes Standes, Alters und Geschlechts sie auch gewesen ist. Ich habe die Menschen sehr lieb, und das fühlt Alt und Jung, — bemoralisiere niemand, suche immer die gute Seite auszuspähen, überlasse die schlimme dem, der den Menschen schufe.“ Von dieser wundervollen Frau, die niemand bemoralisiert, hätten gar manche lernen können, die sich mit Goethes Leben beschäftigt haben. Die allzeit fröhliche Rheinländerin war in jedem Stück der Gegenpol des Philisters, und die mit siebzehn Jahren an den um 21 Jahre älteren Johann Caspar Goethe verheiratete Schultheißentochter hat erst durch ihren Sohn, den bis an ihr Ende „Hätschelhans“ genannten Wolfgang, ihr volles Lebensglück gefunden. Liest man ihre Briefe und Goethes Jugendbriefe durcheinander, so klingen sie überraschend ähnlich durch den lebensvollen Inhalt und den beflügelten Stil. Daß sie nicht bloß ein munteres Weiblein und hätschelndes Mütterchen war, sondern eine für alles Schöne und Große aufnahmefähige Seele, zeigen uns ihre Briefe über Goethes und Schillers Dichtungen. Früher als die Meisten und nicht bloß aus mütter-

lichem Stolz hatte sie erkannt, daß ihr Sohn und Schiller alle andern mitlebenden Dichter weit hinter sich ließen. Ja, eher noch als ihr Sohn hatte sie Schillers Größe freudig geahnt. Welche Töne findet ihr Jubel, als sie den ersten Brief ihres Sohnes aus Rom erhält:

Jubilieren hätte ich vor Freude mögen, daß der Wunsch, der von frühester Jugend in deiner Seele lag, nun in Erfüllung gegangen ist. — Einem Menschen wie du bist, mit deinen Kenntnißen, mit dem reinen großen Blick vor alles was gut, groß und schön ist, der so ein Adlerauge hat, muß so eine Reiße auch sein gantzes übriges Leben vergnügt und glücklich machen, — und nicht allein dich, sondern alle die das Glück haben in deinen Wirkungskreiß zu Leben. Ewig werden mir die Worte der Seeligen Klettenberg im Gedächtniß bleiben: „Wenn Dein Wolfgang nach Maintz reißet, bringt er mehr Kentnüße mit, als andere, die von Paris und London zurückkommen."

Immer sind ihre Augen nach Weimar gerichtet; sie gehört mit zur Weimarischen Gemeinde. Und als ihr Sohn sich auf seine Art ein Hausglück gegründet, da nimmt sie auch die arme gescholtene Christiane an ihr liebendes Mutterherz, bemoralisiert niemand und nichts, freut sich aber besonders, als Goethe Christianen auch ganz zu seinem Eheweibe macht: „Allen Segen, alles Heil, alles Wohlergehen, — da hast du nach meines Hertzenswunsch gehandelt." Die Frau Rat ist ohne lange Krankheit am 13. September 1808 gestorben. Goethe hat ihr in der Elisabeth des Götz und in der Mutter in Hermann und Dorothea ein unvergängliches Denkmal gesetzt.

Den Eltern Goethes wurden außer Wolfgang noch fünf Kinder geboren, von denen vier jung starben; eine Tochter Cornelie (geb. 1750) ist aus Goethes Jugendbriefen bekannt. Sie hat sich 1773 mit Goethes Freunde Schlosser verheiratet und ist nach kurzer, freudenarmer Ehe 1777 gestorben.

Über des Knaben Goethe Leben im Elternhause lese man die Schilderung in Dichtung und Wahrheit. Goethe selbst hat auf die Zeit, in der er heranwuchs, rückblickend gesagt: „Es ist nicht genug, ein großer Mann zu sein, man muß auch zur rechten Zeit kommen." Schon als Knabe hat er aus der Nähe allerlei von den Händeln der Welt gesehen: französische Einquartierung im Siebenjährigen Kriege, durch die der Königsleutnant Thoranc in das Elternhaus kam; eine Kaiserkrönung im Römer; politische Gegensätze zwischen dem fritzisch gesinnten Vater und den zum Kaiser haltenden Großeltern Textor. Bildende Anregungen erfuhr er durch die Gemäldesammlung seines Vaters, den häufigen Besuch des französischen Theaters und früh wurde er selbst zum knabenhaften Theaterspielen gelockt. Wir lesen auch von der Neigung zum Fortspinnen gehörter Märchen und verstehen Goethes nie erloschene Leidenschaft für naturwissenschaftliche Untersuchungen besser, wenn wir hören, daß schon der Knabe sich mit der Elektrisiermaschine abgegeben hat.

Bedeutsamer als die Kenntnis seines Unterrichts in den notwendigsten Jugendwissenschaften ist die seiner Selbstbeschäftigung. Er hat als Knabe viel Französisch gelesen und es zu einer hohen Gewandtheit in Prosa, sogar in Versen der fremden Sprache gebracht. Auch etwas Englisch und Italienisch hat er schon als Knabe gelernt; dazu natürlich ausreichend Latein, vom Griechischen nur die Anfänge. Von deutschen Dichtern hat er alles gelesen, was des Vaters Bücherschränke enthielten: Haller, Gellert, Hagedorn; auch die noch älteren Canitz, Creuz und Drollinger; ja selbst den vom Vater verpönten Messias von Klopstock (vgl. S. 389). Sodann die deutschen Volksbücher, eine Prosaübersetzung der Ilias, eine von Tassos Befreitem Jerusalem, von Ovids Verwandlungen und Liebesdichtungen; natürlich auch den Robinson und dessen Nachahmung: Die Insel Felsenburg (vgl. S. 327). Voltaire, Diderot und Rousseau hat er als reiferer Knabe gelesen; von der Wirkung ihrer Werke berichtet er: „Es geht aus meiner Biographie nicht deutlich hervor, was diese Männer für einen Einfluß auf meine Jugend gehabt, und was es mich gekostet, mich gegen sie zu wehren und mich auf eigene Füße in ein wahres Verhältnis zur Natur zu stellen." In seiner Doktorarbeit zu Straßburg hat er Rousseaus im „Gesellschaftsvertrag" ausgesprochene Anschauung, der Staat sei berechtigt, eine einheitliche Religion vorzuschreiben, als eine seiner kecken Thesen zur Verteidigung aufgestellt.

Von früher Liebe berichtet uns Goethe selbst in D. u. W.: zu einem Gretchen aus unvornehmen Kreisen; von frühem Herzenskummer um jene verlorene Liebe; von bedenklichen Freundschaften, durch die er in die Fäulnis äußerlich ehrbarer Bürgerhäuser hineingeblickt hat. Und als er nach einem Menschenalter die Zueignung zum Faust dichtete, da stiegen als liebe Schatten „gleich einer alten, halb verklungnen Sage erste Lieb' und Freundschaft mit herauf".

Wie bei allen großen Dichtern hat sich bei Goethe schon in den Knabenjahren der Trieb zur dichterischen Gestaltung geregt. In seinen Annalen heißt es hierüber zusammenfassend: „Bei zeitig erwachendem Talente nach vorhandenen poetischen und prosaischen Mustern mancherlei Eindrücke kindlich bearbeitet, meistens nachahmend, wie es gerade jedes Muster andeutete." Mit dreizehn Jahren schrieb er seine erste Dichtung nieder: „Poetische Gedanken über die Höllenfahrt Christi", gewandt im Ausdruck und Reim, ohne eignen Gehalt. Er hat in den nächstfolgenden Jahren sehr vieles gedichtet, was er später bei gereifter Prüfung verbrannt hat. Erstaunlich wegen ihrer unknabenhaften Lebensauffassung sind die an seinem sechzehnten Geburtstag niedergeschriebenen Verse:

Dieses ist das Bild der Welt,
Die man für die beste hält:
Fast wie eine Mördergrube,
Fast wie eines Burschen Stube,
Fast so wie ein Opernhaus,
Fast wie ein Magisterschmaus,
Fast wie Köpfe von Poeten,
Fast wie schöne Raritäten,
Fast wie abgesetztes Geld
Sieht sie aus, die beste Welt.

Zweites Kapitel.

In Leipzig.

Am 19. Oktober 1765 wurde der sechzehnjährige Wolfgang Goethe als Student der Rechte an der Leipziger Universität eingeschrieben. Wie alle unsere größten im 18. Jahrhundert aufgewachsenen Schriftsteller hat er sich ohne innern Trieb einer Wissenschaft zugesprochen, die ihm kein Genüge tat. Nach dem nicht zu verwerfenden Brauche der Zeit schon vor der Jünglingsreife geistig ganz auf sich gestellt, hat er die juristischen Vorlesungen selten besucht, sich vielmehr in dem „Kleinparis" Leipzig in allen Gebieten der Wissenschaft umgesehen, wo er für den Heißhunger seiner Knabenseele Nahrung ahnte. Bei dem Philologen Ernesti hörte er ohne reichen Gewinn; Gellerts Vorlesungen über Moral und Literatur boten ihm so gut wie nichts; Gottsched war eine lächerliche alte Perücke geworden, über die sich der scharf beobachtende Sechzehnjährige belustigte (vgl. S. 364). Bei dem Maler Oeser setzte der junge Goethe seine früh begonnenen Zeichenversuche fort, lernte bei dem Kupferstecher Stock das Ätzen und las dazu Winckelmanns Kunstgeschichte und Lessings Laokoon.

Über seine dichterischen Ziele ist der studierende Knabe noch ganz im Dunkeln. Zunächst macht er die französische Dichtungsmode des Jahrhunderts mit: er schreibt der Schwester Cornelie französische Briefe, worin er ihr Boileau als Geschmacksmuster empfiehlt; französische Wendungen wie „Ich komme das größte Glück gehabt zu haben" (Je viens de —) schleichen sich in seine deutschen Briefe ein. Er baut sogar französische Alexandriner, gar nicht schlechte; versucht daneben englische Verse, schauderhafte, liest aber auch zum ersten Mal Shakespeare, noch nicht aus der vollen Quelle, vielmehr aus einer Blumenlese: den „Schönheiten Shakespeares" von Dodd, und wird sogleich mächtig ergriffen. Auch mit Hans Sachs hat er in Leipzig, vielleicht schon in Frankfurt, erfreuliche Bekanntschaft geschlossen, die für die Kunstform des Faust so entscheidend werden sollte.

In Leipzig beginnt die holde Reihe geliebter und besungener Frauen in Goethes Leben. Käthchen Schönkopf, die Tochter eines Weinhändlers, bei dem der Student Goethe seine Mahlzeiten nahm, eröffnet den Reigen. Mit siebzehn Jahren schreibt Goethe die leidenschaftlichsten Briefe über diese Liebschaft an einen Freund Behrisch, schon ganz im

Stil von Sturm und Drang; in den Briefen an Cornelie rühmt er sich seiner „Mädgenkänntniß" und schreibt gelassen das große Wort: „C'est une si jolie créature qu'une fille!" Es darf ruhig ausgesprochen werden: der sehr junge Student Goethe hat in Leipzig ein richtiges deutsches Studentenleben geführt, hat mehr als ein hübsches Mädchen geküßt, hat auch zuweilen mehr als ihm gut war getrunken, meist „auf Auerbachs Keller". Ja er scheint es über den Durchschnitt arg getrieben zu haben; denn nach einem gefährlichen Blutsturz verließ er Leipzig an seinem 19. Geburtstag als körperlicher und seelischer „Kränkling" und kehrte in das Elternhaus nach Frankfurt zurück; hier brachte er zwei Jahre zu, die eigentliche Jugendwerdezeit seines Lebens.

Dem Leipziger Aufenthalt sind Dichtungen entsprungen, die schon mitzählen. Zwischen französelnder Anakreontik, tändelnder Schäferei und Nachahmung der deutschen Nachahmer der Franzosen und Engländer schwankend, findet der junge Dichter doch zuweilen schon eigene und tiefere Töne. Noch reimt er allzu oft wie Hagedorn oder Gleim, noch tändelt er von „schönen Trieben", „Seufzern", „halbverdecktem Busen"; dazwischen aber klingt aus den Tiefen seines jungen Dichterherzens ein Lied, das trotz der „Zephyrs" schon Goethische Lyrik ist. Es stehe hier nach der 1770 in Leipzig gedruckten Ersten Sammlung seiner Dichtungen: „Neue Lieder, in Melodien gesetzt von B. Th. Breitkopf", ohne den Namen des Verfassers, zur Vergleichung mit dem abweichenden Wortlaut der späteren Ausgaben:

Gern verlaß ich diese Hütte,
Meiner Liebsten Aufenthalt,
Wandle mit verhülltem Tritte
Durch den ausgestorbnen Wald:
Luna bricht die Nacht der Eichen,
Zephyrs melden ihren Lauf,
Und die Birken streun mit Neigen
Ihr den süßten Weihrauch auf.

Schauer, der das Herze fühlen,
Der die Seele schmelzen macht,
Flüstert durchs Gebüsch im Kühlen —
Welche schöne, süße Nacht!
Freude! Wollust! kaum zu fassen!
Und doch wollt ich, Himmel, dir
Tausend solcher Nächte lassen,
Gäb mein Mädchen Eine mir.

Hier war zum ersten Mal nach einem halben Jahrhundert deutscher Dichtung eine Vertiefung des Gefühls, ein Leben in und mit der Natur, auch eine Steigerung des Wohllauts über den einzigen Vorläufer Goethes, Christian Günther, hinaus. In einigen odenartigen Gedichten an Behrisch regt sich auch schon die wundersame Sprachgewalt in Neuschöpfungen wie: flammengezüngte Schlangen, — Klippenwarte, — sorgenwiegende Brust, — Flügelspeichen.

Aus seiner gar unschuldigen Liebelei und Schmollerei mit Käthchen Schönkopf hat der noch nicht achtzehnjährige Goethe nach seiner innersten Neigung, erlebte Wirklichkeit in Dichtung umzusetzen, sein erstes zur Vollendung gebrachtes Stückchen geschöpft: **Die Laune des Verliebten.** Mit seinen zierlich gebauten Alexandrinern und dem wenig aufregenden Inhalt: Liebeszwist und Versöhnung, ist es ein gutes Abbild der französisch gefärbten Roccoco-Dichtung in Goethes Jünglingzeit. Erst 1806 hat er es unter seine Werke aufgenommen. Von einem Trauerspiel „Belsazar", das beinah fertig schon nach Leipzig mitgebracht wurde, hat Goethe nichts aufbewahrt.

Wohl noch in Leipzig entstanden ist auch ein ernsteres Lustspiel in Alexandrinern: **Die Mitschuldigen.** In Goethes Annalen heißt es über den Anlaß: „Mancherlei Verbrechen innerhalb des übertünchten Zustandes der bürgerlichen Gesellschaft", was auf Erinnerungen aus Frankfurt an die Gesellschaft deutet, in der Goethe einst Gretchen gefunden hatte (vgl. Dichtung und Wahrheit, Buch 5). Alle Personen des Stückes sind wurmstichig, eine sogar ein fertiger Verbrecher: ein Dieb. Es ist ein Ehebruchstück, dessen Inhalt geradezu an manches Drama von Augier und dem jüngeren Dumas erinnert. Verblüffend wirkt bei einem kaum zwanzigjährigen Verfasser der klare Blick in die Abgründe des anscheinend so ehrbaren Bürgerlebens. Von allen Goethischen Werken ist es das widerwärtigste, und er selbst hat später zugegeben, daß die Menschen in den Mitschuldigen das „ästhetische und

moralische Gefühl verletzen". Mit einigem Befremden erfährt man, daß er eine Abschrift dieses Stückes an Friederike Brion gesandt hat (vgl. S. 550).

Die zwei Jahre von 1768 bis 1770 hat er im Elternhause verlebt und sich in einem begreiflichen Trostbedürfnis durch eine Freundin der Mutter, das Fräulein Susanne von Klettenberg — das Vorbild der „schönen Seele" im Wilhelm Meister — auf allerlei fromme Schriften hinlenken lassen. Sogar mit dem Lesen mystischer und kabbalistischer Bücher hat er sich abgegeben, auch Arnolds Kirchen- und Ketzerhistorie (vgl. S. 310) durchgearbeitet und dadurch seine Überzeugung gestärkt, daß jeder sein eigner Priester sein müsse. Aus den Stimmungen jener Jahre der Selbsterziehung sind Stellen im Faust entstanden wie: „Die Wenigen, die was davon erkannt, Die töricht gnug ihr volles Herz nicht wahrten, Hat man von je gekreuzigt und verbrannt", nämlich wie die zahllosen Ketzer, von denen Arnolds Werk berichtet.

Drittes Kapitel.

In Straßburg und abermals in Frankfurt.

1. — Das Leben.

Am 2. April 1770 traf Goethe in Straßburg ein, um seine Rechtstudien wieder aufzunehmen. Die 16 Monate, die er bis zum August 1771 in Straßburg zugebracht hat, wurden die für seine geistige Entwickelung entscheidendste Zeit. Nicht durch die Berufsstudien in den Hörsälen der deutschen Universität im französischen Lande, sondern durch die zündende Berührung mit Herder. Nach mehr als einem Menschenalter nannte Goethe die Straßburger Zeit: „jene wunderbaren, ahnungsvollen und glücklichen Tage". Straßburg wurde für den Saulus der französischen Anakreontik zum Damaskus, aus dem der Paulus der echtdeutschen Dichtung zurückkehrte. In Dichtung und Wahrheit lese man im 9. und 10. Buche die Schilderung des Kreises, in dessen Mitte er stand, von Allen schon als ein außergewöhnlicher Mensch erkannt. Ein Merkbüchlein Goethes aus den Straßburger Tagen, die Ephemerides, ist uns erhalten, aus dem wir seine sich über alle Wissensgebiete ausbreitende Lesegier ersehen. Da finden wir Thomasius und Mendelssohn, Ramler und Lessing, die bedeutendsten Franzosen: Bayle, Montesquieu, Rousseau und Voltaire, aber auch Ovid, Properz, Juvenal und Tacitus; von den Engländern den derben Erzähler Smollett, ferner den Schwabenspiegel, des Paracelsus Schriften und manches andere, was Spuren in Goethes damaligen wie späteren Werken hinterlassen hat. Auch etwas Naturwissenschaft hat er schon in Straßburg getrieben, sogar ein wenig Medizin. Wichtiger aber als dies alles wurde seine Bekanntschaft mit Gottfried Herder. Wie sie zustande kam und wie sie verlief, lese man in D. u. W. nach. Hätte Lessing die volle Entfaltung des Dichters Goethe erlebt und von den Straßburger Tagen mit Herder gewußt, so hätte er sie als das überzeugendste Beispiel für seinen berühmten Ausspruch im 17. Literaturbrief angeführt: „Ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden." Goethe entdeckte im Umgang mit Herder den fruchtbergenden Kern seines eigenen Wesens. Herder wurde für ihn „das bedeutendste Ereignis, was die wichtigsten Folgen für mich haben sollte".

Was hat Goethe in Straßburg von Herder gelernt? Vor allem: nur die höchsten Maßstäbe an die Dichtung zu legen. Herder ging mit seiner Verwerfung des Wertlosen noch weiter, als fünfzehn Jahre zuvor Lessing. „Er hatte den Vorhang zerrissen, der mir die Armut der deutschen Literatur bedeckte", bekannte Goethe selbst. Im Verkehr mit dem unerbittlichen Verwerfer alles Unechten in der Kunst streifte Goethe die spielerische Französelei seiner Jugenddichtung ab und wurde ein echter, vollempfindender Dichter. „Ich ward mit der Poesie von einer ganz anderen Seite, in einem anderen Sinne bekannt als bisher, — daß die Dichtkunst eine Welt- und Volksgabe sei, nicht ein Privaterbteil einiger

feinen, gebildeten Männer" (vgl. S. 515). In den Ephemeriden zeichnet er sich Herdersche Ausdrücke auf, die ihn gepackt hatten, so den für ihn besonders wichtigen: „Wer in einer fremden Sprache schreibt oder dichtet, ist wie einer, der in einem fremden Hause wohnt." Durch Herder lernte er den nichtzugestutzten Shakespeare kennen: durch ihn wurde er auch mit der Begeisterung für Ossian angesteckt. In Straßburg las er Herders Preisarbeit „Über den Ursprung der Sprache" in der Handschrift und empfing davon die stärksten Eindrücke. Als er lange nachdem die Verse im Tasso niederschrieb: „Wenn ich bedenke, wie man wenig ist, — Und was man ist, das blieb man Andern schuldig", da hat er sicher an die Straßburger Tage mit Herder gedacht.

Auch für die Stählung des Charakters hat Goethe im täglichen Umgang mit Herder mehr gewonnen als je wieder durch einen einzelnen Menschen. Der schwerblütige Ostpreuße Herder machte es dem hurtigen Rheinländer nicht leicht, sich neben ihm zu behaupten. Er fand den um fünf Jahre jüngern Freund und Schüler Goethe „etwas leicht und spatzenmäßig", behandelte ihn oft spöttisch bis zur Verletzung, steigerte aber gerade hierdurch Goethes Selbstprüfung und Selbstbewußtsein. Herders Spott schmerzte, aber Goethe rief ihm doch in einem Briefe nach: „Ich lasse Sie nicht los. Ich lasse Sie nicht! Jakob rang mit dem Engel des Herrn. Und sollt' ich lahm darüber werden." Von Frankfurt schreibt Goethe 1771 an Herder mit bitterm Humor: „Ich kann nicht leugnen, daß sich in meine Freude ein bischen Hundereminiszenz mischte, und gewisse Striemen zu jucken anfangen wie frisch verheilte Wunden bei Veränderung des Wetters." Mehr und mehr beginnt Goethe sich zu fühlen, und auf Herders Bezeichnung Goethes als eines „Spechtes" erfolgt bald die Antwort: „Ich habe einen Spechz ausgestopft gesehen. Das ist kein gemeiner Vogel."

Herder und Straßburg, die Stadt kaum minder als der Mensch, haben Goethen die Richtung auf deutsches Wesen und deutsche Kunst gewiesen. Straßburg war trotz der hundertjährigen französischen Herrschaft damals eine kerndeutsche Stadt mit einem dünnen französischen Firnis. Goethe selbst legt in D. und W. die Gründe offen, durch die er gerade „an der Grenze von Frankreich alles französischen Wesens auf einmal bar und ledig" wurde. Den Franzosen konnten es die deutschen Jünglinge in der Beherrschung ihrer Sprache doch nicht gleichtun; drum vertieften sie sich mit einem gewissen trotzigen Stolz in die deutsche Welt. So erklärt sich die bei Goethe und seinen Tischgenossen vorherrschende Überzeugung, die französische Literatur sei alt, die Zukunft gehöre der jungen deutschen Dichtung. Dazu kamen die gewaltigen Eindrücke des Straßburger Münsters, den Goethe immer wieder bestieg und von dessen Turmzinne er in die deutschen Lande hinaussah. Dort oben hat er seinen Namen in den Mauerstein eingemeißelt, und

Der Name war geschrieben,
Von wenigen gekannt;
Doch ist er stehn geblieben
Und längst mit Preis genannt. (Uhland).

Mit vollem Bewußtsein wendet sich Goethe in Straßburg allem Deutschen zu; er sammelt Volkslieder für Herder, die er „aus denen Kehlen der ältesten Mütterchens aufgehascht"; doch war das „Heidenröslein" sein Eigentum. Er liest Luther, wiederum Hans Sachs, die Lebensbeschreibung des Götz von Berlichingen; er empört sich gegen die damals verächtlich gemeinte Bezeichnung „gotische Baukunst" und schlägt dafür „deutsche Baukunst" vor, — und schon tauchen die Stoffe zu seinen zwei deutschen Dramen in ihm auf: zum Götz und Faust. Den Straßburger Münster nennt er den „Hintergrund, der zu solchen Dichtungen gar wohl dastehen konnte".

Weyland, einer aus der Straßburger Tischgesellschaft unter dem Vorsitz des würdigen Salzmann, hatte im Sommer des Jahres 1770 den einundzwanzigjährigen Goethe in das Haus eines Pfarrers Brion zu Sesenheim unweit Straßburgs eingeführt. Zwischen dessen zweiter Tochter Friederike und Goethe entspann sich alsbald eine Liebe, die Beiden volles Erdenglück versagt, aber den Mann durch ihre Wonnen und Schmerzen zu Deutschlands

größtem Lyriker gemacht hat. Die einzige Quelle unseres Wissens von Goethes und Friederikens Liebe ist Buch 10 von D. und W. Ob Goethe in seiner Darstellung die volle Wahrheit hat erzählen wollen, das wissen wir nicht. An dieser Stelle aber, wo uns zuerst eine der tiefen Leidenschaften Goethes für ein Weib begegnet, sei ein für alle Mal bemerkt: es ist unziemlich und wird durch keine Forderung angeblicher Wissenschaft entschuldigt, durchaus in die zartesten Herzensgeheimnisse längst verstorbener Menschen eindringen zu wollen. Klatsch bleibt Klatsch, auch in den Formen der Gelehrsamkeit, und auf diesen Blättern soll ihm keine Nahrung gegeben werden. Es verstößt aber nicht gegen die Ehrfurcht vor der Größe, zu erwähnen, was sich bei Goethe selbst über seine unwiderstehliche Hinneigung zum Weibe findet. Mit philisterhafter Splitterrichterei ist der Menschlichkeit Goethes nicht beizukommen; denn was will man einem großen Dichter entgegnen, der die Vielseitigkeit seines Herzens dadurch erklärt: „Es ist eine sehr angenehme Empfindung, wenn sich eine neue Leidenschaft in uns zu regen anfängt, ehe die alte noch ganz verklungen ist. So sieht man bei untergehenden Sonnen gern auf der entgegengesetzten Seite den Mond aufgehen und freut sich der beiden Himmelslichter", und der als Greis zu Eckermann gesagt hat: „Geniale Naturen erleben eine wiederholte Pubertät"? — Alle Frauen, die Goethe in den fünfzig Jahren zwischen Sesenheim und Marienbad geliebt hat, von Friederike zu Ulrike, glichen sich darin, daß Anmut sich und Güte in ihnen paarten. Nicht so sehr die Schönheit als die Anmut des Leibes und der Seele hatte Macht über sein Herz.

Nach kurzem Liebestraum hat sich Goethe von Friederike getrennt. Seit mehr als hundert Jahren wird nach den Gründen jener Trennung mit widerwärtigem Eifer geforscht. Da Goethe selbst uns die Gründe nicht genannt hat, so wird keine noch so wissenschaftliche Bemühung sie je ergründen; denn wer wollte sich vermessen, über die Jahrhunderte zurück in die verschlungenen Windungen schweigender Menschenseelen zu blicken? Die einfachste Lösung ist wohl diese: der einundzwanzigjährige abhängige Rechtskandidat Goethe, der nicht gewillt war, als seßhafter Rechtsanwalt in Frankfurt hinzuleben, schrak davor zurück, ein zweites Menschenschicksal so früh an das seine zu binden. Es gibt in solchen Trauerspielen des Herzens nicht Recht und nicht Unrecht; es gibt nur bittres Leid und tiefe Reue, und beides haben jene zwei Menschen ihr ganzes ferneres Leben hindurch empfunden. Acht Jahre nach der Trennung von Friederike schrieb Goethe auf der Rückreise aus der Schweiz an Frau von Stein über seinen Besuch in Sesenheim:

> Die zweite Tochter vom Hanse hatte mich ehemals geliebt, schöner als ich's verdiente, und mehr als andere, an die ich viel Leidenschaft und Treue verwendet habe. Ich mußtr sie in rinem Augenblick verlassen, wo es ihr fast das Leben kostete. Sie ging leise drüber weg, mir zn sagen, was ihr von einrr Krankheit jener Zrit noch über blirb, betrug sich allerliebst mit so viel herzlicher Freundschaft vom ersten Augenblick, da ich ihr unerwartet auf der Schwelle ins Gesicht trat. — — Nachsagen muß ich ihr, daß sie auch nicht durch die leiseste Berührung irgend ein altes Gefühl in meiner Seele zu wecken unternahm.

Friederike hat noch lange Jahre nach der Trennung ihr Leben hingeschleppt, in Aufopferung für Andere, mit unwandelbarem Gedenken an Goethe, und ist 1813 mehr als sechzig Jahre alt gestorben.

Bis zu den Tagen von Sesenheim hatte Goethe geschwärmt und geliebelt wie andre Altersgenossen auch, doch hatte er keinem der geliebten Mädchen das Herz gebrochen. Friederiken gegenüber fühlte er sich schuldig, und dieses Schuldgefühl hat er in mehr als einem Werke verewigt. An Friederike hat er gedacht, als er seinen Wankelmut im Clavigo strafte; auch Stella deutet auf das Trauerspiel von Sesenheim, und mit wahrhaft qualvoller Selbstpeinigung läßt er in den „Geschwistern" Wilhelm bei der reuevollen Erinnerung an frühere Herzenssünden ausrufen: „Verzeihet mir! Hab' ich nicht gelitten dafür? Ich habe unendlich gelitten. — Verzeihet und laßt mich! Soll ich so gestraft werden?" Und sicherlich hat er Friederikens auch bei den Versen im Faust gedacht:

> Bin ich der Flüchtling nicht, der unbehauste,
> Der Unmensch ohne Zweck und Ruh,
> Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste
> Begierig wütend nach dem Abgrund zu?

Und seitwärts sie mit kindlich dumpfen Sinnen
Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld,
Sie, ihren Frieden mußt ich untergraben! —

Daß er Friederike bei Maria im Götz vor Augen gehabt, das beweist die uns peinlich berührende Briefstelle an Salzmann: „Schicken Sie's (den Götz) nach Sesenheim. Die arme Friederike wird einigermaßen sich getröstet finden, wenn der Untreue (Weislingen) vergiftet wird."

Aus der Liebe zu Friederike ist das jubelnde Maienlied entsprossen:

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Auch das liebliche Gedichtchen: „Kleine Blumen, kleine Blätter" — und das mit den Versen: „Und doch, welch Glück, geliebt zu werden! Und lieben, Götter! welch ein Glück!" schließende „Willkomm und Abschied", dessen erste Strophe: „Es schlug mein Herz; geschwind zu Pferde!" zu den herrlichsten Jugenddichtungen Goethes zählt.

Am 6. August 1771 schloß der Straßburger Rechtstudent Goethe seine akademische Laufbahn durch die bestandene Prüfung ab und durfte sich fortan Lizenziat nennen. Unter den seiner Prüfungsarbeit angehängten Thesen fällt außer der schon genannten (S. 546) noch die auf: „Die Todesstrafe ist beizubehalten." Ende August reiste er nach **Frankfurt** heim und begann als Anwalt zu wirken. Entzückt war er von der Aussicht nicht, fortan nur Jurist zu sein, und auf Frankfurt, „ein Nest, Spelunca, ein leidig Loch", ist er übel zu sprechen. Dennoch übte er seinen Beruf mit allem Fleiß und erregte vor Gericht durch jungen Anwalteifer zuweilen ärgerliches Aufsehen. Daneben aber, wenn man von einer Hauptsache mit „daneben" sprechen darf, begann er nunmehr von seinem Dachzimmer am Hirschgraben den Flug in die Welt der deutschen Dichtung hinaus. Die Jahre höchster Schöpferkraft, die wir von 1771 bis 1775 rechnen dürfen, heben an: nahezu alle seine bedeutendsten Werke, auch manche viel später vollendete, wurzeln in den vier Jahren zwischen dem Weggang von Straßburg und dem Einzug in Weimar. Eine starke künstlerische Erschütterung hatte er noch auf dem Wege von Straßburg nach Frankfurt erfahren: in **Mannheim** war ihm beim Anblick der Abgüsse im Antikensaal zum ersten Mal die Schönheit klassischer Kunst vor die Seele getreten.

In Frankfurt hat Goethe in den Jahren 1771 bis 1773 fleißig an den Gelehrten Anzeigen mitgearbeitet und durch einige seiner kritischen Aufsätze Lärm gemacht. In der Stille aber reifte sein erstes großes Dichtungswerk: **Götz von Berlichingen.**

2. — Die Werke.

Götz von Berlichingen. — Clavigo. — Stella. — Fastnachtspiele. Dramatische Bruchstücke (Prometheus, Mahomet, Ewiger Jude).

Als Vorbemerkung zur Betrachtung von Goethes ersten Schöpfungen sei auch hier wiederholend ein kurzes Wort über die Art gesagt, wie man sich als nicht forschender, sondern nur einfältig und hingebend genießender Leser verhalten sollte. Man hüte sich vor der Mode gewordenen Überschätzung von „Strömungen" und „Einflüssen", die angeblich für die Entstehung künstlerischer Werke entscheidend gewesen sind. Strömungen und Einflüsse üben ihre Macht auch auf den Genius; weit größer aber ist die Macht des Genius über alles, was ihn umgibt. Kein Forscherauge ist je bis in die Tiefen gedrungen, wo sich die Kunstzeugung vollzieht. Man kann alle sogenannten Quellen und äußeren Anlässe zu einer großen Dichtung scheinbar erforscht haben, und täuscht sich dennoch, wenn man danach das wahre Werden einer Dichtung zu kennen glaubt. Dem Künstler selbst sind Anlaß und fruchtbarer Augenblick des Aufkeimens seiner Schöpfung meist unbekannt: aus diesem Gefühl hat Goethe von dem Dämonischen gesprochen, das ihn beherrscht habe.

Sodann erinnere man sich des Ausspruches des kritischen Freundes Merck über Goethes dichterische Gabe im Gegensatze zu den meisten Zeitgenossen (vgl. S. 495); er ist noch immer der beste Schlüssel zum Verständnis der Schaffensweise Goethes.

Von dem **Dramatiker** Goethe wird bei den einzelnen Stücken zu reden sein. Doch schon zum Götz stehe hier die für alle Dramen Goethes geltende Bemerkung, daß ihm die Frauengestalten besser gelungen sind als die Männer. Im Götz überragt Adelheid in der Schärfe der Zeichnung um vieles Weislingen; ja selbst Elisabeth ist ein klareres Bild als Götz. Diese Vergleichung gilt, wenn auch mit Einschränkungen und Ausnahmen, für solche Paare wie Faust und Gretchen, Iphigenie und Orest, Marianne und Wilhelm in den Geschwistern, ja selbst für Klärchen und Egmont. Auch auf Goethes Romandichtungen läßt sich diese Bemerkung erweitern, die durch seine Äußerung zu Eckermann bestätigt wird (22. Oktober 1828): „Meine dargestellten Frauencharaktere sind alle gut weggekommen, sie sind alle besser, als sie in der Wirklichkeit anzutreffen sind."

Über seine Naturrichtung zum Höchsten des Dramas, zur Tragödie, hat sich Goethe selbst mehr als einmal zweifelnd ausgesprochen, am stärksten in einem Brief an Schiller von 1797: „Ich kenne mich zwar nicht selbst genug, um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte; ich erschrecke aber bloß vor dem Unternehmen und bin beinahe überzeugt, daß ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte." Schiller hat ihn zu trösten gesucht: „Vielleicht sind Sie gerade nur deswegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie so ganz zum Dichter in seiner generischen Bedeutung erschaffen sind." Zum Tragiker mit der Unerbittlichkeit Shakespeares und Schillers fehlte ihm die notwendige künstlerische Grausamkeit und Kälte. Goethes Tragödien, im Drama wie im Roman, vollziehen sich mehr in der Stille des Menschenherzens als durch vernichtende Eingriffe von außen. Der ihn um sein Recht auf Einlaß ins Paradies nach seinen „Kämpfen" befragenden Huri erwidert der Dichter außer den berühmten Worten vom Kämpfertum des Menschen noch diese:

Schärfe deine kräft'gen Blicke!
Hier durchschaue diese Brust,
Sieh der Lebenswunden Tücke,
Sieh der Liebeswunden Lust!

Wohl packt auch Goethe einmal heftig zu, wie am Schlusse des Clavigo; doch wird niemand diesen plötzlichen Zweikampftod an der Bahre der Betrogenen für volle Tragik halten. Wo er nur kann, da mildert und verklärt er die Tragik seiner dramatischen Stoffe. Die durchaus auf ein Trauerspiel angelegte Stella läßt er beim ersten Wurf versöhnlich ausgehen, blutig erst in der Umarbeitung auf den Einspruch der Freunde. Aus diesem Hange zur Abtönung ist die von so vielen, auch von Schiller getadelte Traumerscheinung im fünften Akte des Egmont zu begreifen; und das Wort aus den Himmelshöhen am Schlusse des ersten Teils des Faust: „Ist **gerettet**!" hat der reifere Goethe versöhnend seinem Urfaust hinzugefügt, der schneidend schloß: „Sie ist **gerichtet**!" Rückert hat auf dieses der Tragik widerstrebende Wesen Goethes die schönen Verse gedichtet: „Stets des Lebens dunkler Seite Abgewendet wie Apoll."

Daß aber Goethe im übrigen die höchste Auffassung vom Drama hatte, ja daß ihm die ganze Weltgeschichte eigentlich nur um dessen willen Wert zu haben schien, das hat er in einem Brief an Frau von Stein (1785) ausgesprochen: „Ich habe es oft gesagt und werde es noch oft wiederholen: die Causa finalis der Welt- und Menschenhändel ist die dramatische Dichtung. Denn das Zeug ist sonst absolut zu nichts zu brauchen."

Götz von Berlichingen.

Ein deutsches Ritterherz empfand mit Pein
In diesem Wust den Trieb, gerecht zu sein. — —
Tat Recht und Unrecht in Verworrenheit,
So daß zuletzt die Woge, die ihn trug,
Auf seinem Haupt, verschlingend, überschlug.

(Goethes Maskenzug von 1818.)

Auf den **Götz von Berlichingen** trifft jenes Wort an Frau von Stein von der Causa finalis fürwahr zu, denn was wäre uns der wilde Fehde- und Raubritter am Ausgang des Mittelalters, hätte ihn Goethe nicht zum Helden seines Dramas gewählt! Schon der Straßburger Student war auf Götzens Buch (vgl. S. 251) gestoßen: „Die Lebensbeschreibung des Götz hatte mich im Innersten ergriffen; die Gestalt eines rohen, wohlmeinenden Selbsthelfers in wilder, anarchischer Zeit erregte meinen tiefsten Anteil." Aus der Zeit kurz vor der

Arbeit am Götz rührt Goethes Briefsatz: „Dreingreifen, packen ist das Wesen jeder Meisterschaft." Er las die treuherzige Lebensbeschreibung des alten Raufboldes, und ihm ging das Drama auf, das aber nicht in Götzens Leben und friedlichem Tode, sondern in Goethes junger Feuerseele lag. In den sechs Wochen zwischen Ende Oktober und Anfang Dezember 1771 hat er in Frankfurt seinen ersten Götz von Berlichingen niedergeschrieben. Zu einer tragischen Gestalt wurde der alte Ritter für ihn dadurch, daß er ihn als den Vertreter eines untergehenden Standes und den Helden einer versinkenden Zeit ansah. Diese Auffassung ist durchaus Goethes Eigentum; die Lebensbeschreibung bot ihm nur allerlei Rohstoff. Aus seiner Quelle stammt z. B. die noch heut oft als geflügeltes Wort, meist nur unter Anführung von Akt und Szene gebrauchte derbste Stelle, die in der ersten Fassung wörtlich ausgedruckt steht: Götzens Wort im dritten Akt an den abgesandten Trompeter. Auch viele sprachliche Wendungen hat Goethe der Quelle entlehnt. Frei erfunden sind Weislingen, Adelheid, Franz und der Bruder Martin; nach der eigenen Mutter nannte Goethe die Elisabeth und gab ihr manches vom Wesen der Frau Aja. Die Begebenheiten und ihre Zeitfolge schuf Goethe mit rücksichtsloser Freiheit um.

Die stärkste Kraftprobe seiner Kunst der Menschengestaltung hat Goethe in der genußsüchtigen Tigerkatze, dem buhlerischen weiblichen Dämon Adelheid gegeben. Ähnlich wie Lessing in der Orsina die Hauptperson seiner Emilia Galotti sah (vgl. S. 416), so Goethe in Adelheid die treibende Kraft seines Götz: „Indem ich Adelheid liebenswürdig zu schildern trachtete, habe ich mich selbst in sie verliebt."

Das Stück liegt uns jetzt in drei Bearbeitungen vor. Die erste Fassung, von 1771, wurde 1832 nach Goethes Tode gedruckt. Den Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts wurde der Götz durch eine im Frühling 1773 umgearbeitete und gedruckte Form bekannt. Diese steht in den gewöhnlichen Goethe-Ausgaben, ist auch die auf den Bühnen gebräuchlichste. Zum dritten Mal hat Goethe sein Erstlingsdrama 1787 geformt, unter Ausmerzung fast aller Fremdwörter. Bei einer noch späteren, für die Bühnen bestimmten Umarbeitung unter Schillers Mitwirkung (1804) kam eine der großartigsten Szenen hinzu (Akt 5, 14): Adelheid erblickt aus der Ferne den ihr gespenstisch erscheinenden Abgesandten der rächenden Feme. Der grausige Auftritt des allerersten Götz: Adelheids Erdrosselung durch den Boten des heimlichen Gerichts, einer der wirksamsten, wurde in der zum Druck bestimmten Ausgabe von 1773 wieder beseitigt.

Goethes Götz von Berlichingen war das erste auch im Stoffe ganz deutsche ernste Drama hohen Stils. Bis dahin hatte man nach Klopstocks Vorgang das Vaterländische immer bei Arminius gesucht, von dem man doch so wenig wußte; allenfalls noch bei Friedrich dem Großen, dessen Gestalt sich aber für die deutsche Dichtung zu kantig und spröde zeigte. Die Poesie deutscher Geschichte wurde zum ersten Mal durch Goethes Drama erschlossen. Es war für das junge Dichtergeschlecht der erste Trompetenstoß zu jener denkwürdigen Bewegung des „Sturmes und Dranges" neudeutscher Literatur. Der Götz ist ein revolutionäres Drama, kaum weniger als die zehn Jahre später geschriebenen Räuber von Schiller. Die Auflehnung des Götz gegen das geschriebene, das papierene Recht; die Empörung gegen die erbärmlichen Reichszustände; die, allerdings erst von Goethe hineingedichtete, Erscheinung eines einzelnen Kraftmenschen, der sein Recht und Schicksal in die eigne eiserne Hand nimmt, es gegen eine Welt von Widersachern verficht und nicht unrühmlich zu Grunde geht, — das war's, was den größten aller Stürmer und Dränger zur Darstellung reizte.

Mit seinem Götz zerbrach Goethe die Herrschaft des französischen Deklamationstückes und sprengte zugleich die herkömmlichen Formen des Dramas, indem er sich, ganz anders als Lessing, über alle drei Einheiten hinwegsetzte, die Boileau unter Berufung auf Aristoteles für das Drama des 17. und 18. Jahrhunderts in den zwei Versen geheiligt hatte:

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Goethes Götz mit seiner Verachtung der Einheit des Ortes, der Tageszeit, ja selbst der Handlung mußte fürwahr dem königlichen Bewunderer der Franzosen Friedrich den größten Abscheu einflößen (vgl. S. 530). Hat er ihn gelesen, was nicht sicher ist, so hätte er wenigstens die Zauberkraft bewundern müssen, mit der Goethe aus einem vergessenen ritterlichen Wegelagerer einen geschichtlichen Helden formt und im Leser oder Zuhörer den Eindruck erzeugt, die deutsche Geschichte im Anfang des 16. Jahrhunderts habe sich eigentlich um jenen Götz von Berlichingen gedreht.

Die literarisch gebildeten Zeitgenossen berauschte der Götz wie junger Wein. Hinreißend wirkte, außer der dramatischen Sturmgewalt in einzelnen Auftritten, vornehmlich die völlig neue Sprache. Das war nicht mehr Bücherrede, wie doch zum Teil noch in Lessings abgewogenen Sätzen in der Emilia; dies waren die Feuerzungen eines gewaltig brausenden Pfingsten deutscher Dichtung. Der am tiefsten blickende Beurteiler, Hamann, erklärte alsbald: „Der Name seines ‚Götzen' wird wohl die Morgenröte einer neuen Dramaturgie sein." Und Herder, der schon die erste Niederschrift des Götz gelesen, sie wegen ihrer übershakespearischen Wildheit der Form anfangs getadelt hatte, sagte bald darauf: „Hätte der Verfasser in chinesischer Form geschrieben, wir würden sein Genie schätzen müssen", nannte es „ein echtdeutsches Stück, groß und unregelmäßig wie das deutsche Reich, aber voll Charakter, Kraft und Bewegung" und schrieb entzückt an Goethe: „Gott segne dich, daß du den Götz gemacht hast, tausendfältig!" Ähnliche begeisterte Zurufe ertönten von Schubart und Bürger; der letzte rief aus: „Den kann man doch noch den deutschen Shakespeare nennen!" Sehr fein zog Lenz, Goethes Freund aus der Straßburger Zeit, den Vergleich: „Der Biograph spezereiet und salbet die alte Mumie des Helden ein, der Poet haucht seinen Geist in sie." Selbst Wieland, den Goethe kurz zuvor durch seine literarische Posse „Götter, Helden und Wieland" unbarmherzig verspottet hatte, war edel und klug genug, in seinem Teutschen Merkur den Götz zu rühmen, wenn auch nur als „das schönste, interessanteste Monstrum". Und als Friedrich der Große Jahre darauf seine bösen Worte über den Götz hatte drucken lassen, verteidigte der tapfere Justus Möser gerade dieses Stück, das bewiesen habe, die Deutschen brauchten sich nicht mehr ihre Eichen „von einem französischen Kunstgärtner zustutzen und aufschnitzeln zu lassen". Aus den vielen Besprechungen in den politischen und literarischen Zeitungen sei nur die eine in den Frankfurter gelehrten Anzeigen erschienene erwähnt, an deren Schlusse der verheißungsvolle Satz steht: „Nil Germanis arduum!" (Den Deutschen ist nichts zu schwer). — Aus Laienkreisen sei die Äußerung eines gebildeten Grafen Schmettau am kurpfälzischen Hofe wiedergegeben: „Ich weiß nicht, ob ich lieber den ganzen Voltaire oder dieses einzige Schauspiel gemacht haben möchte."

Schmerzlich berührt es uns, in diesem Chor der Bewunderung die Stimme Lessings zu vermissen; hier war die Grenzlinie selbst für sein künstlerisches Verständnis gezogen. Ihn stieß die Regellosigkeit der Form ab; im Götz sah er kein dramatisches Kunstwerk, sondern nur lose dramatische Szenen und stichelte ohne Namennennung von Goethe: „Er füllt die Därme mit Sand und verkauft sie für Stricke."

Gespielt wurde der Götz zum ersten Mal in Berlin am 12. April 1774 (mit einem eingelegten Zigeunerballett!); „dreimal hintereinander mit großem Beifall aufgeführt", so berichtet die Berlinische (Vossische) Zeitung. Im Oktober 1774 folgte Hamburg, dann Braunschweig, 1776 das Wiener Hof- und Nationaltheater. Goethe war, wie aus allen Zeitungen jener Jahre hervorgeht, auch für die nichtliterarische Welt Deutschlands der größte, jedenfalls der erfolgreichste Dichter geworden. Über die ungeheure Wirkung des Götz auf die deutsche gebildete Jugend hat Goethe selbst in D. und W. berichtet. Daß sich alsbald die Nachahmung des Stückes bemächtigte, versteht sich von selbst: „So oft sich ein Virtuose hören läßt, finden sich immer einige, die gleich dasselbe Instrument zu lernen anfangen" (Goethe). Der Götz wurde zum Vorbilde für Inhalt, Form und Sprache des gesamten jungen Dramas der Sturm- und Drang-Zeit. Am meisten und leichtesten wurde

die lockere Form nachgeahmt: „Die Narren haben es sich recht angelegen sein lassen, die regellose Form meines alten Götz nachzuahmen, als ob ich die mit Bedacht gewählt hätte. Damals verstand ich es nicht besser und schrieb hin, was mir in den Sinn kam" (Goethe zu Heinrich Voß dem Jüngeren). — Die Einwirkungen des Götz auf das Drama der Stürmer und Dränger sowie auf das Ritterdrama werden weiterhin aufgezeigt werden (S. 580). — Für den Eindruck auf das Ausland sei vor allen Walter Scott genannt, der sich aus dem Götz seine literarische Vorliebe für die Romantik des Mittelalters erlesen hat.

Clavigo.

Über Goethes bald nach dem Erscheinen des Götz gedichteten **Clavigo** ist bis heute Mercks scharfes Urteil (vgl. S. 495) wertbestimmend geblieben. Entstanden ist das Drama durch einen äußern Anlaß: eine muntere Frankfurterin Anna Sibylla Münch war dem jungen Anwalt Goethe im „Mariage-Spiel" als Partnerin zugefallen, und da man in jenem Kreise gerade die Streitschriften von Beaumarchais gelesen hatte, worin ein dramatischer Stoff zu liegen schien, so bat sie den schon berühmten Dichter, ein Stück daraus zu machen. Er schrieb es im Mai 1774 in einer Woche nieder und ließ es bald darauf drucken. Es war das erste mit Goethes Verfassernamen erschienene Buch. Goethe sagt selbst von seinem Stück in einem Briefe vom Juni 1774: „Moderne Anekdote dramatisiert, mit möglichster Simplizität und Herzenswahrheit; mein Held ein unbestimmter, halb groß, halb kleiner Mensch, der Pendant zu Weislingen." Entnommen hat er den Stoff und mehr als den Stoff dem „Bruchstück meiner Reise in Spanien" von Beaumarchais (1732 bis 1792), worin dieser erzählt, wie er einen Madrider Archivbeamten Clavigo, der sich treulos gegen seine Schwester benommen, bestraft habe. Bei Beaumarchais endet die Erzählung seiner Heldentat mit dem Augenblick, wo er seiner Schwester eine äußerliche Genugtuung verschafft hat. Hieraus schuf Goethe sein Trauerspiel Clavigo, worin sich der Treulose reuevoll an der Bahre seines Opfers töten läßt. In Wahrheit hat der Madrider Clavigo Goethes Trauerspiel um ein Menschenalter überlebt. Den Schlußauftritt entnahm Goethe einem von ihm im Elsaß gesammelten Volksliede. Vieles hat er aus Beaumarchais fast unverändert entliehen; in D. und W. rechtfertigt er dies durch die Berufung auf „unsern Altvater Shakespeare". — Zuerst aufgeführt wurde das Stück in Weimar 1785.

Der Clavigo war ein Stück von Goethes Lebensbeichte; Worte wie die des treulosen Helden: „Sie ist verschwunden! Glatt aus meinem Herzen verschwunden, und wenn mir ihr Unglück nicht manchmal durch den Kopf führe, — — daß man so veränderlich ist!" klingen wie ein Selbstgespräch des Dichters. Clavigo ist von allen Dramen Goethes das bühnengerechteste, auch bühnenwirksamste, gleichviel wie hoch oder niedrig man seinen dichterischen Wert einschätzen mag. Von der stürmischen Gewalt des Stiles Beaumarchais' ist viel in Goethes Sprache übergegangen. Gegenüber Mercks wegwerfender Äußerung hat Goethe an dem Stück, wie er an Fritz Jacobi schrieb, „Freude gehabt", und noch lange nachher verteidigt er seinen Clavigo in D. und W.: „Muß ja doch nicht alles über alle Begriffe hinausgehen, die man nun einmal gefaßt hat; es ist auch gut, wenn manches sich an den gewöhnlichen Sinn anschließt", womit gemeint ist, daß er auch einmal wie Andere einfach ein Theaterstück hat schreiben wollen, und daß man nicht an jede Arbeit den allerhöchsten Maßstab legen solle. — Beaumarchais, der später einer Aufführung des Clavigo in Augsburg beigewohnt, hat sich sehr oberflächlich absprechend darüber geäußert.

Stella.

Aus dem Ende des Jahres 1775, also schon aus der Weimarer Zeit, rührt ein im Kern dem Clavigo ähnliches Stück her: **Stella** — „ein Schauspiel für Liebende". Wiederum steht im Mittelpunkt ein charakterloser Schwächling, der zwischen zwei liebenden Frauen schwankt und beide verrät. Den Namen des Stückes, auch das Wesentliche des Stoffes entnahm Goethe einer Doppelliebe des englischen Satirendichters Swift (1667—1745) zu zwei

Mädchen: Stella und Vanessa. Auch Lessings Sara Sampson gehört in diesen Stoffkreis. In dem ersten Druck von 1776 schloß das Stück mit einer unmöglichen Versöhnung:

Fernando (beide umarmend): Mein, mein!
Stella (seine Hand fassend, an ihm hängend): Ich bin dein!
Cäzilia (seine Hand fassend, an seinem Hals): Wir sind dein!

Goethe berief sich für die Zulässigkeit dieses Schlusses gemütlich auf den alten Sagenstoff von der Doppelehe eines Grafen Gleichen. Erst durch Schillers Nachweis, daß ein solches Stück tragisch enden müsse, wurde Goethe später bestimmt, ihm die jetzige Fassung zu geben, in der sich der jammervolle Held erschießt (vgl. S. 553).

Stella ist von den größeren Dramen Goethes das schwächste, und von den heutigen Bühnen ist es verschwunden. Vor einem Jahrhundert hat es zu den erfolgreichen Stücken gehört und ist sogar in Paris wiederholt aufgeführt worden.

Fastnachtspiele und Ähnliches.

Neben diesen ernsten Dramen steht eine Reihe ausgelassener puppenspielartiger Stückchen, die so recht die überschäumende jugendliche Schöpferlust Goethes bekunden. Ein Bändchen von 1774 enthielt drei solche Fastnachtspiele mit einem Prolog; doch empfiehlt sich die Zusammenfassung aller Arbeiten Goethes von gleicher Gattung. Die Stoffe entnahm er den literarischen Ereignissen des Tages; die Behandlungsweise gab ihm die goldene Rücksichtslosigkeit der Jugend ein; die Form der Knittelverse boten ihm Hans Sachsens Fastnachtspiele. Keines dieser Stückchen ist von hohem dichterischen Wert, zumal mit dem Maßstabe seiner Meisterwerke gemessen; keines aber entbehrt eines gewissen Reizes, wie ihn geistreiche Jugendlaune und die oft hinreißende Sprache erzeugen.

Da ist zunächst: „Ein Fastnachtspiel von Pater Brey, dem falschen Propheten“ (1773), eine Verspottung der scheinheiligen Empfindelei, besonders eines gewissen Leuchsenring (vgl. D. und W., Buch 3). Es ist um dieselbe Zeit entstanden, als Goethe sich schon mit dem Faust trug: die Sprache, z. B. des Balandrino, erinnert lebhaft an Valentin im Faust. Das Stücklein schließt mit den prächtigen Versen gegen die Wichtigtuerei der Empfindler und Unempfindler:

Probier Er's nur und sterb Er einmal!
Und wenn davon auf der ganzen Welt
Ein Schweinstall nur zusammenfällt,
So erklär' ich Ihn für einen Propheten.

Nicht minder keck ist das kurze Puppenspiel: Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes verdeutscht durch Dr. Karl Friedrich Bahrdt (1774), eine scharfe Abfertigung eines der verwässernden Deuter der Bibel. Die vier Evangelisten, begleitet von ihren Symbolwesen Engel, Löwe, Ochs und Adler, besuchen ihren anmaßenden Erklärer Dr. Bahrdt und werden von ihm sehr ungnädig aufgenommen.

Am derbsten in der Sprache, fast überderb ist Hans Wursts Hochzeit, 1775 beendet. — Die bedeutendste der kleineren Dichtungen dieser Gattung ist Satyros, oder der vergötterte Waldteufel, eine wahre Perle von geistreich tollem Humor. Die Anregung hatte der Dichter durch Hans Sachsens Fabel Von dem Waldbruder mit dem Satyrus empfangen. Sie richtet sich gegen die übertreibende Naturschwärmerei Derer vom Sturm und Drang und ist ein spottendes Seitenstück zu dem späteren „Plimplamplasko“ von Klinger und Genossen (vgl. S. 580). Der Satyros zielte ein wenig auf Rousseau, vielleicht sogar auf Herder. Wer mag es wohl gewesen sein, dem Goethe die Worte in den Mund legt:

Mir geht in der Welt nichts über mich,
Denn Gott ist Gott, und ich bin ich —?

Veröffentlicht hat Goethe den Satyros, dieses „Dokument der göttlichen Frechheit unserer Jugend“ (Brief an Fritz Jacobi) erst 1817.

Aus den Frankfurter Jahren stammt auch das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, dem Goethe in der Weimarer Zeit (1781) das Neueste aus Plundersweilern folgen ließ. Über den Stoff heißt es bei Goethe selbst später: „Nichts Geringeres als die

deutsche Literatur der nächstvergangenen Jahre in einem Scherzbilde." Den Mittelpunkt bildet Klopstock, „halb ein Barde und halb Prophet"; die Beziehungen auf andere Zeitgenossen sind weniger sicher.

Großes, ihm selbst unliebsames Aufsehen erregte Goethes literarische Posse: Götter, Helden und Wieland (1774), durch Lenz eigenmächtig veröffentlicht. Sie richtet sich gegen Wielands Singspiel Alceste (vgl. S. 481), durch deren ungriechische Kraftlosigkeit Goethe in seiner Sturm- und Drang-Zeit geärgert wurde: „Ich turlupiniere (veralbere) ihn auf eine garstige Weise über seine Mattherzigkeit in Darstellung jener Riesengestalten der markigen Fabelwelt." Goethe läßt darin Wieland dem Admet und der Alceste erwidern: „Ihr redet wie Leute einer andern Welt eine Sprache, deren Worte ich vernehme, deren Sinn ich nicht fasse", worauf Admet ihn abfertigt: „Wir reden Griechisch!" — Wieland besaß Geist genug, die Spottdichtung selbst lobend anzuzeigen, und entwaffnete hierdurch Goethe.

Im Zusammenhange seien auch die späteren Stückchen Goethes im Fastnachtstil schon hier erwähnt: Der Triumph der Empfindsamkeit (1777) mit der witzigen Selbstverspottung der Werther-Stimmung und Siegwart-Mode, in Weimar unter dem Titel Die geflickte Braut aufgeführt. Das später eingeschaltete edelschöne „Monodrama Proserpina" wurde für die Schauspielerin Corona Schröter gedichtet und ist leider durch seine Aufnahme in das verschollene Possenspiel so gut wie unbekannt. — Endlich sind hier noch Die Vögel (1780) zu erwähnen, die gegen Klopstocks Sittenrichterei gemünzt waren (vgl. S. 587), eine heitere literarische Posse nach dem Vorbilde des Aristophanes. Darin findet sich zuerst die Bezeichnung des altgriechischen Komödiendichters als des „ungezogenen Lieblings der Grazien", die späterhin vielfach auf Heine angewandt wurde.

Dichterisch wertvoller sind die in jenen Jahren überschäumender Schaffenskraft entstandenen Bruchstücke großentworfener Dramen: Prometheus, Mahomet, Ewiger Jude, mit lauter hochgreifenden Titanenstoffen. Vom Prometheus, der 1773 entstand, aber erst 1830 vollständig erschien, wurde in jener Frühzeit nur das schöne Selbstgespräch aus dem dritten Akt bekannt: „Bedecke Deinen Himmel, Zeus, mit Wolkendunst —".

Schöner noch ist das Gespräch zwischen Prometheus und Pandora im 2. Akt über das Wesen des Todes:

Prometheus: Wenn aus dem innerst tiefsten
Grunde
Du ganz erschüttert alles fühlst,
Was Freud' und Schmerzen jemals dir ergossen,
Im Sturm dein Herz erschwillt,
In Tränen sich erleichtern will,
Und seine Glut vermehrt,
Und alles klingt an dir und bebt
und zittert,
Und all' die Sinne dir vergehn,
Und du dir zu vergehen scheinst
Und sinkst,
Und alles um dich her versinkt
in Nacht,
Und du, in immer eigenstem
Gefühl,
Umfassest eine Welt:
Dann stirbt der Mensch.

Pandora (ihn umhalsend): O Vater, laß uns sterben!

Vom Mahomet wurde nur das in den Werken als Mahomets Gesang bezeichnete Bruchstück im Winter 1772—1773 gedichtet, dessen Schlußverse zu dem Gewaltigsten gehören, was der junge Goethe gedichtet hat. Zwischen Mahomet und Prometheus steht die Arbeit am Faust, der Goethe innerlich schon seit den Straßburger Tagen beschäftigt hatte. Von dem bis 1775 entstandenen Bruchstück, dem sogenannten Urfaust, wird später im Zusammenhang zu berichten sein (S. 672).

Noch ein liebenswürdiges Dichtungswerk aus der letzten Frankfurter Zeit ist zu erwähnen: Künstlers Erdenwallen (1774), ein feines Stück Arbeit in Hans Sachsischer Manier, mit einer später hinzugekommenen Ergänzung Künstlers Vergötterung, nur fünfundzwanzig ergreifende Zeilen, auf einem Rheinschiff niedergeschrieben und nachmals zu Künstlers Apotheose erweitert. Die überaus reizvolle Dichtung entstand, als Goethe

glaubte, seine Zukunft läge in der Malerei: „Die bildenden Künste haben mich nun fast ganz."

Auch ein Singspielchen, eines der vielen von Goethe, ist schon damals entstanden: Erwin und Elmire; dieses samt der Claudine von Villa Bella werden im Zusammenhang, mit den Weimarer Singspielen zu einer Gattung zusammengefaßt, ihre Behandlung finden (S. 666). — Der Vollständigkeit wegen sei für Goethes literarisches Tun in jenen Frankfurter Zeiten noch seine begeisterte Rede zum Shakespeares-Tag erwähnt (vgl. S. 362).

Viertes Kapitel.

Wetzlar und Werthers Leiden.

Im Mai 1772 begab sich Goethe an das Reichskammergericht zu Wetzlar. Über die dort zugebrachte Zeit (Mai bis September 1772) belehren uns am besten Goethes Briefe, dazu D. und W. In Wetzlar lernt er im Juni 1772 Charlotte Buff (geb. 1753), die Tochter eines Amtmanns, kennen, verliebt sich in sie, die Verlobte Johann Christian Kestners, eines Beamten der Hannöverschen Gesandtschaft, ringt unter Selbstmordgedanken mit seiner Leidenschaft und reißt sich los, nach viel schwereren Kämpfen als von Friederike. Den jungen Gesandtschaftsbeamten Jerusalem, einen Sohn des Braunschweigischen Abtes (vgl. S. 538), sah er dort flüchtig. Er blieb auch nach der Trennung von Kestner und seiner Lotte ihr Freund, trotz kurzer Verstimmung wegen des Erscheinens von Werthers Leiden. Er hat Lotte erst 1816 wiedergesehen; 1828 ist sie fünfundsiebzigjährig gestorben.

Von Goethes äußerem Leben nach der Wetzlarer Zeit sei hervorgehoben: eine Reise nach Koblenz mit Merck zu Sophie von la Roche (vgl. S. 493), wo er im September 1772 den Mond einer neuen Liebe zu Maximiliane von la Roche aufgehen sah, während noch die Sonne der Liebe zu Lotte am Himmel stand. Im Oktober 1772 erfuhr er, der junge Jerusalem habe sich aus Lebensüberdruß und gekränktem Ehrgeiz erschossen. — Aus dem Jahre 1774 ist zu bemerken: eine gemeinsame Rheinreise mit Lavater und Basedow, auf der das Gedicht entstand mit den Versen: „Prophete rechts, Prophete links, Das Weltkind in der Mitten"; die Hinführung auf Spinoza durch dessen verständnislosen Widersacher Fritz Jacobi; endlich die erste Begegnung mit dem Erbprinzen Karl August von Weimar am 11. Dezember 1774 zu Frankfurt, die durch Goethes Bewunderer Knebel vermittelt wurde. — Aus dem folgenden Jahr: eine Reise mit den Brüdern Stolberg in die Schweiz; auf dem Rückwege sieht er bei Zimmermann (vgl. S. 499) ein Bild der Frau von Stein und wird durch den Anblick ahnungsvoll bewegt.

> Hoffnungsloser Liebe Gewalt,
> All ihr namenloses Weh
> Packt und durchwühlt das sehnsuchtsvolle,
> An feines Reichtums Überfülle
> Gefährlich kranke, in zehrender Wehmut
> Schwelgende, nimmersatte,
> Nach göttlichem Dasein lechzende Herz.
> Vielbeweinte Dichtergestalt
> Schreitet zum Tode.
> Aber der Dichter,
> Er genest. Ihn rettet die Dichtung. (Vischer.)

Das 18. Jahrhundert hat drei für das europäische Geistesleben wichtige Briefromane hervorgebracht: Richardsons Clarissa Harlowe, den Roman der gefühlvollen Tugend; Rousseaus Neue Heloise, den Roman der sophistisch beredten Leidenschaft; Goethes Werther, den Roman der Unbefriedigung des jungen Mannesherzens. Lebendig geblieben ist von den dreien einzig Goethes Jugendwerk.

„Ich stelle einen jungen Menschen dar, der, mit einer tiefen, reinen Empfindung und wahrer Penetrazion begabt, sich in schwärmende Träume verliert, sich durch Spekulation untergräbt, bis er zuletzt, durch dazutretende unglückliche Leidenschaften, besonders eine endlose Liebe zerüttet, sich eine Kugel vor den Kopf schießt" (Goethe in einem Briefe von 1774). Und an Lotte Kestner schreibt er am 16. Juni 1774: „Ich schick euch ehstens

einen Freund, der viel Ähnliches mit mir hat, und hoffe, ihr sollt ihn gut aufnehmen. Er heißt Werther und ist und war — — das mag er euch selbst erklären." Goethe hat seinen Werther im Februar 1774 begonnen, nachdem Lotte schon zwei Jahre verheiratet war. Er selbst war aus seiner verzweifelten Stimmung längst errettet, und die Lebendigkeit der Darstellung floß aus seiner bezwingenden Dichterkraft. Er hat den Werther „ziemlich unbewußt, einem Nachtwandler ähnlich, geschrieben", in wenigen Monaten, als ein „unschuldiges Gemisch aus Wahrheit und Lüge".

Goethes eigene Liebesqualen in Wetzlar mischten sich mit wirklichen Geschehnissen, vornehmlich dem Schicksal des jungen Jerusalem; auch die Regungen Goethes für die schöne mit einem Kaufmann Brentano vermählte Maxe von la Roche haben mitgespielt, und so „schoß das Ganze von allen Seiten zusammen und ward eine solide Masse, wie das Wasser im Gefäß, das eben auf dem Punkte des Gefrierens steht, durch die geringste Erschütterung sogleich in ein festes Eis verwandelt wird". Namentlich erschütterte ihn der Tod Jerusalems so heftig, weil er selbst, wie er ein Menschenalter später an Zelter bekannte, in Wetzlar gerungen hatte, „den Wellen des Todes zu entkommen".

Werthers Leiden erschienen im Herbst 1774. Eine zweite Bearbeitung, worin sprachlich manches gemildert ist, kam 1775 heraus. Für die zweite Ausgabe hat Goethe die allerdings erst viel später gedruckten Verse gedichtet:

— — Du beweinst, du liebst ihn, liebe Seele, Rettest sein Gedächtnis von der Schmach; Sieh, dir winkt sein Geist aus seiner Höhle: Sei ein Mann und folge mir nicht nach!

Daß Kestners anfangs durch den Roman verletzt wurden, ist menschlich begreifbar. Goethe bat in einem Brief vom November 1774: „Gieb Lotten eine Hand ganz warm von mir und sag ihr: ihren Namen von tausend heiligen Lippen mit Ehrfurcht ausgesprochen zu wissen, sei doch ein Äquivalent gegen Besorgnisse, die einen kaum ohne alles andere im gemeinen Leben, da man jeder Base ausgesetzt ist, lange verdrießen würden." Dies wirkte, und die Familie Kestner samt ihren Nachkommen haben sich über ein Jahrhundert am Strahl der Dichtersonne gefreut, der einst so grell auf sie gefallen war.

Woher die ungeheure Wirkung jenes Buches? Von seiner allgemeinen Menschlichkeit! Von dieser findet sich in Richardsons Romanen so gut wie nichts; selbst Rousseaus Neue Heloise ist der Roman der klügelnden, nicht der unverfälschten Herzensleidenschaft. Werthers Leiden waren und sind die Leiden unzähliger junger Menschen in der Zeit, wo die entscheidende Lebensfrage Beantwortung heischt: wie sollst du deine Zukunft gestalten? Auch Goethe hat, neben allen Liebesstürmen, in den Frankfurter und Wetzlarer Jahren den Seelenkampf gekämpft: Bist du bestimmt, unter den Frankfurter Patriziern als Advokat mit Weib und Kind ehrsam dahinzuleben? — bist du zum Maler befähigt? — oder sollst du dem lieblich lockenden Rufe der Dichtung folgen? Und dazu ein Herz, in dem zweimal in kaum einem halben Jahr eine hoffnungslose Liebe für die Braut und für das Weib eines Andern wild geflackert hatte. Aus solchen Stimmungen ist der Werther entsprungen; auf solche Stimmungen bei unzähligen Jünglingen traf das Werk, und so ist jene überwältigende Wirkung entstanden, von der uns die Zeitbilder des Jahrhunderts melden. Hierzu vergleiche man Goethes Worte an Eckermann (vom 2. Januar 1824) über die Allgemeingiltigkeit des Wertherstoffes zu jeder Zeit.

Für Goethe selbst war, wie bei fast allen seinen Werken, nach der Vollendung des Werther die Stimmung des Buches und die Freude daran abgetan. Nach drei Jahren schrieb er an Frau von Stein: „Habe nach Tisch von ohngefähr Werthern in die Hand gekriegt, wo mir alles wie neu und fremd war." Ganz anders war die Wirkung auf das mit ihm lebende Geschlecht. Seit Luthers Bibelübersetzung hatte kein Buch deutscher Sprache einen so lauten Widerhall in der ganzen damaligen Kulturwelt gefunden. Bis 1777 erschienen drei französische Übersetzungen, 1779 eine englische, 1786 wurde ein englisches Drama Werther aufgeführt. Eine französische Zeitschrift sprach 1777 von der „allgemeinen Gärung",

die dieses Buch in Frankreich erzeugt hätte. Im allgemeinen wurden die romanischen Nationen von Werther noch tiefer ergriffen als die germanischen: der schwermütige Jüngling wurde vorbildlich für Chateaubriands René, Senancours Oberman, B. Constants Adolphe, und in Italien entstand in Ugo Foscolos Roman Jacopo Ortis eine Nachahmung des Werther mit vaterländisch politischer Färbung. Die Dichtung hat übrigens nicht bloß auf die unreife Jugend gewirkt; auch reife Männer wurden davon ergriffen. Die wunderbarste Wirkung des Werther war jedoch die, daß er — eine europäische Kleidermode hervorrief, in Paris so gut wie in Weimar: den blauen Wertherfrack, die gelbe Weste und die Stulpenstiefel; in Paris entstand sogar eine Hutmode „à la Charlotte", und für die ganze Stimmung bildete man das noch nicht verklungene Wort „werthériser". Goethe litt unter seiner durch den Werther erzeugten Berühmtheit, die ihn überallhin, ja bis nach Sizilien verfolgte:

> Wäre Werther mein Bruder gewesen, ich hätt' ihn erschlagen,
> Kaum verfolgte mich so rächend sein trauriger Geist.

Am tiefsten schmerzte ihn damals, daß unter dem Eindruck seines Buches hier und da ein Selbstmord vorkam. Der Rat von Leipzig untersagte wegen dieser gefährlichen Wirkung den Verkauf des Werther.

Goethes literarische Zeitgenossen haben mit ganz vereinzelten Ausnahmen den Werther mit einer Begeisterung aufgenommen, wie selbst nicht den Götz und wie keine seiner späteren Dichtungen. Schubart schrieb: „Kritisieren soll ich? Könnt' ich's, so hätt' ich kein Herz." Merck, der den Clavigo einen Quark genannt, rief aus: „Das innige Gefühl des Verfassers, womit er die ganze, auch die gemeinste ihn umgebende Natur zu umfassen scheint, hat über alles eine unnachahmliche Poesie gehaucht." — Schillers Urteil über Werther steht in seinem Aufsatz Naive und sentimentalische Dichtung, beschränkt sich aber auf eine Darlegung der geistigen Strömungen in dem Werke. Den meisten zeitgenössischen Beurteilern, auch dem eifrigen Leser Napoleon, entging die künstlerische Bedeutung der Goethischen Dichtung ganz; sie hielten sich an die Frage nach der Sittlichkeit oder Unsittlichkeit des Selbstmordes, und es schmerzt uns, auch Lessing unter diesen Beurteilern zu finden (vgl. S. 433). Er stand darin nicht allzu weit von seinem Todfeinde Goeze, der eine Art Hirtenbrief gegen den Verkauf des Werther in Hamburg erließ. Und in Goethes Vaterstadt salbaderten die Gelehrten Anzeigen: „Selbstmord ist immer ein Beweis von Abwesenheit der Vernunft." Schubart allerdings hat schon damals auch den rein künstlerischen Standpunkt gefunden: „Dir aber, Schwabe, der du immer nach Moral in Werthers Leiden schnappst, muß ich noch sagen: so hat 'n mal 'n Mensch gehandelt; aber so sollst du nicht handeln." Dieses verständige Urteil gilt noch heute für Werther, aber auch für die Wahlverwandtschaften. Goethe selbst hat sich im 81. Jahr zu einem englischen Bischof mündlich geäußert: „Ihr wollt ein Werk verdammen, das, durch einige beschränkte Geister falsch aufgefaßt, die Welt höchstens von einem Dutzend Dummköpfen und Taugenichtsen befreit hat, die gar nichts Besseres tun konnten, als den schwachen Rest ihres bischen Lichts vollends auszublasen."

Daß ein so poesiewidriger Mensch wie Nicolai den Werther mißverstand, ja ihn verhöhnte (vgl. S. 487), nimmt nicht wunder. Goethe hat ihn mit den Versen gezüchtigt:

> Was schert mich der Berliner Bann,
> Geschmäcklerpfaffenwesen!
> Und wer mich nicht verstehen kann,
> Der lerne besser lesen.

Zu den verständnisvollsten Beurteilern haben von jeher die Franzosen gehört. Schon Frau von Stael erkannte, daß im Werther nicht bloß die „Leiden der Liebe, sondern der krankhaften Phantasie unserer Zeit" dargestellt seien; und Napoleon, der in seiner eignen Wertherzeit Goethes Roman bewundernd gelesen, ihn sogar nach Egypten mitgenommen hatte, ließ sich mit dem Dichter 1808 in eine mündliche Werther-Kritik ein, die bewies, wie genau er das deutsche Werk kannte.

Goethes Jugendroman steht noch heut unter den lebendigsten seiner größeren Werke. Längst ist die deutsche Leserwelt zu der reinkünstlerischen Würdigung des Romans vorgedrungen, und die ihn durchglühende Leidenschaft der Sprache bei vollendeter Kunst übt nach bald anderthalb Jahrhunderten immer noch ihren bestrickenden Zauber. Es ist sprachlich eines der schönsten Bücher unsrer Literatur und darf als das klassische Werk des Liebesromans gelten. Hoch überragt Goethes Werther auch in der Menschenschilderung Rousseaus Neue Heloise, von Richardsons breiten Bettelsuppenromanen ganz zu schweigen. Zum ersten Mal erlebte die deutsche Literatur die Erhebung des Alltaglebens auf die Höhen der großen Poesie. Ein kleiner Gesandtschaftsbeamter und eine Amtmannstochter konnten also ebenso dichterisch sein wie die Schattengestalten aus dem seltsamen Orient, den sich das 18. Jahrhundert nach französischer Schablone zurecht gekünstelt hatte? Diese Überzeugung wurde für die deutsche Prosadichtung fortan entscheidend. Allmählich verstummte auch das Moralgeschwätz über den Werther, unter dem Goethe so sehr gelitten. „Gefährlich! Gefährlich!" schreibt er, „was gefährlich? Gefährlich sind solche Bestien, wie ihr seid, die alles ringsherum mit Fäulnis anstecken, die alles Gute und Schöne begeifern." Und bei diesem Urteil ist es auch für die Nachwelt geblieben.

Fünftes Kapitel.

Leben und Lieder bis zur Übersiedlung nach Weimar.

> Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch. (Worte Egmonts und Schluß von Dichtung und Wahrheit.)

In Goethes Leben brachte das Jahr nach dem Erscheinen des Werther eine neue tiefe Liebesleidenschaft: für Lili (Elisabeth) Schönemann, die Tochter eines reichen Frankfurter Bankherrn. Auch über diese Liebe zu dem schönen, damals siebzehnjährigen, verwöhnten und umschwärmten Mädchen lese man Goethes eigene Schilderung in D. und W. Viele Jahre später hat er von Lili gesagt: „Sie war die Erste, die ich tief und wahrhaft liebte. — Ich bin meinem eigentlichen Glücke nie so nahe gewesen" (zu Eckermann, 5. März 1830). Im April 1775 kam es zu einer förmlichen Verlobung, doch wurde auch dieses Band noch in demselben Jahr wieder gelöst: Goethes Eifersucht, seine Scheu vor der engen Gebundenheit eines geruhigen Lebens unter den Frankfurter Philistern trieben ihn davon, während ihn Lilis Liebreiz immer aufs neue fesselte. Den stärksten Ausdruck dieser zwiespältigen Gefühle finden wir in den Liedern an Lili: Herz, mein Herz, was soll das geben —, Warum ziehst du mich unwiderstehlich —, Lilis Park, — Angedenken Du verklungener Freuden —; ja noch in der erst in Weimar gedichteten Widmungstrophe zur Stella mit den Schlußversen:

> Empfinde hier, wie mit allmächt'gem Triebe
> Ein Herz das andre zieht,
> Und daß vergebens Liebe
> Vor Liebe flieht.

Lili ist 1817 als die Gattin eines elsässischen Edelmanns Türkheim gestorben. In Hermann und Dorothea trägt die Heldin Züge von ihr.

Außer den Liedern an Lili sind in den Jahren von 1770 bis zur Übersiedlung nach Weimar (1775) von lyrischen Meisterwerken noch entstanden: schon 1772 der Wanderer; die drei in freien Maßen, nach Klopstocks Odenstil, gedichteten Hymnen: Wanderers Sturmlied, Ganymed, An Schwager Kronos; auch das liebliche „Veilchen", das später in das Singspiel Erwin und Elmire eingefügt wurde. Sodann die „vier Fetzen" des Ewigen Juden und das auf einem Rheinschiff im Juli 1774 gedichtete Lied: Geistesgruß („Hoch auf dem alten Turme steht —"). In jenen Jahren wurden auch die ersten Fassungen der Faust-Lieder niedergeschrieben: Der König in Thule, — Meine Ruh ist hin —, Ach, neige, Du schmerzenreiche —, und der andern.

Im September 1775 erhielt Goethe eine dringende Einladung des Erbprinzen Karl

August nach Weimar. Am 12. Oktober besuchte der großjährig gewordene junge Fürst mit seiner Gemahlin Luise von Darmstadt auf der Heimreise von seiner Hochzeit den liebgewonnenen Dichter in Frankfurt und nahm ihm das Versprechen ab, so bald wie möglich nach Weimar zu folgen. Am 7. November 1775 in früher Morgenstunde ist Goethe in Weimar eingezogen; die erste schöpfungsreiche Spanne seines Menschenlebens und Dichterwirkens lag abgeschlossen hinter ihm.

Wir haben uns gewöhnt, beim Aussprechen des Namens Goethe weit mehr die Gestalt und das Werk des von Weimar aus die deutsche Geisterwelt beherrschenden olympischen Dichterfürsten zu erblicken als den jungen Stürmer und Dränger von Leipzig, Frankfurt, Straßburg, Wetzlar und abermals Frankfurt. Wir wollen aber nicht übersehen, daß Goethe, hätte ihn ein Verhängnis vor seinem Einzug in Weimar hingerafft, in einer Geschichte der deutschen Dichtung als der begnadetste Dichter des 18. Jahrhunderts gelten müßte. Im November 1775 lagen fertig oder halbfertig vor: Götz, ein Drama von hinreißender Kraft und bis dahin nicht erreichter Meisterschaft der Menschengestaltung; zwei wirksame, wenn auch dichterisch weniger bedeutende Stücke: Clavigo und Stella; daneben die beiden Stückchen aus den Jünglingsjahren: Die Laune des Verliebten und Die Mitschuldigen. Im Roman hatte der fünfundzwanzigjährige deutsche Dichter durch den Werther alle seine Vorbilder überholt; im Liede hatte es ihm kein deutscher Sänger des Jahrhunderts zuvorgetan. Und in dem Handschriftenbündel, das der Dr. Wolfgang Goethe aus der Frankfurter Dachstube in das Residenzschloß seines fürstlichen Freundes nach Weimar brachte, lagen auch die Blätter, auf denen der Faust seine früheste Form gefunden hatte.



Vierzehntes Buch.

Sturm und Drang.

Jene deutsche literarische Revolution, von der wir Zeugen waren und wozu wir, bewußt oder unbewußt, willig oder unwillig unaufhaltsam mitwirkten. (Goethe.)

Erstes Kapitel.

Die Bewegung um Goethe.

Zwölf Jahre hat die literarische Revolution gedauert, von der Goethe spricht: vom Götz (1771) bis zum Ausgang des Jahres 1783, als Schiller mit Kabale und Liebe seine dramatische Sturmzeit abschloß. Um die Mitte dieses Zeitraums, 1776, erschien von einem drei Jahre jüngeren Frankfurter Kinde als Goethe, Friedrich Maximilian Klinger, ein Drama, das ursprünglich zutreffender „Der Wirrwarr" geheißen hatte, aber von einem Freunde Klingers, Christoph Kaufmann, mit einem von Lavaters Sprachgebrauch entlehnten Titel „Sturm und Drang" versehen wurde. Namen und Inhalt dieses Stückes haben der Bewegung nachmals ihre literaturgeschichtliche Bezeichnung verliehen. Goethe nennt sie in D. und W. die Genie-Periode, nebenbei die Epoche der genialen Anmaßung.

Die jungen Dichter, in deren Mitte Goethe stand, haben niemals einen Bund gebildet nach der Art des Göttinger Hains; ihr Zusammenwirken geschah als eine unausgesprochene literarische Freimaurerei. Also keine „Schule": die Stürmer und Dränger haben nur vorübergehend und nicht einmal in den fruchtbarsten Zeiten der Bewegung an einem Orte gelebt; vielmehr sehen wir auch hier nur das Aufkommen eines neuen Geschlechtes in der Literatur. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hieß es die Bremer Beiträger; an ihrer Spitze stand der Heiland-Sänger Klopstock. Nach einem Menschenalter hießen sie die Stürmer und Dränger; abermals nach einem Menschenalter nannten sich die Jungen die Romantiker. Die nächste literarische Revolution der Jugend wurde als das Junge Deutschland gepriesen und verfolgt. Im Wandel der Geschlechter ist auf sie ein Jüngstes Deutschland gefolgt; ein Allerjüngstes beginnt vor unsern Augen aufzusteigen, und so wird es mit den literarischen Revolutionen hoffentlich weiter gehen, solang es eine Jugend in Deutschlands Literatur gibt. Als 1771 der Götz entstand, waren Klopstock, Lessing und Wieland die Alten, nämlich 47, 42 und 38 Jahre alt. Noch nicht zu den Alten, aber auch nicht mehr zu den Jungen zählte man den schnell gereiften 27jährigen Herder. Alle eigentlichen Stürmer und Dränger, Goethe voran, nach ihm Lenz und Klinger, Müller und Wagner waren wenig älter als 20, mancher noch nicht 20 Jahre alt. Den 27jährigen Herder nannten die Knaben und Jünglinge vom Sturm und Drang „ihren Vater und Lehrer".

Und diese Jugend wußte, daß nur die Literatur ihr Lebenskampfplatz sein könne. Im Deutschland der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts gab es eben für deutsche Jünglinge, die sich fühlten, keine Möglichkeit, sich anderswo als in der Literatur öffentlich auszuleben. Und doch war nach dem geistigen Aufschwung durch Klopstock, Lessing, Hamann, Winckelmann und Herder in den Seelen der vielen hochstrebenden jungen Männer ein unwiderstehlicher Tatendrang entfesselt. Sie schimpften auf das tintenklecksende Säkulum und lasen im Plutarch von großen handelnden Menschen; wollten sie aber selbst in das Leben ihres Volkes eingreifen, so mußte es bei so schwächlichen Anläufen bleiben wie in Lenzens „Hofmeister" oder in seinen „Soldaten" mit den Angriffen auf die Erziehung durch Hauslehrer und auf die Übelstände des damaligen Söldnerheeres. Die einzige öffentliche Rednerbühne

für all jene Jünglinge war das Theater, das damals aufzublühen begann: in Hamburg, Mannheim, Berlin entstanden ansehnliche Bühnen, und auf ihnen wurden alle öffentlichen Angelegenheiten erörtert bis hinunter zu so prosaischen Nützlichkeitsfragen wie der nach dem Vorzug öffentlicher Schulen vor den Hauslehrern. Es gibt eben auch für die Geisterwelt das Gesetz von der Erhaltung der Kräfte. Jede Nation fordert nach dem Maß ihrer Begabungen die Entfaltung ihrer Kraft; tritt dem Volkstrieb eine unbesiegbare Hemmung auf irgend einem Gebiet, z. B. in der Politik, entgegen, so stürzt sich die unverbrauchte Kraft auf ein anderes, hier das Theater.

Mit der einzigen Ausnahme des aus wohlhabendem Bürgerhause entsprossenen Goethe waren alle Stürmer und Dränger arme Teufel, die von der Zukunft erwarteten, was ihnen die Geburt versagt hatte. Sie waren das „fordernde Geschlecht," das sich nach dem ersten großen Erfolg eines der Ihrigen gegenseitig immer mehr hinaufhetzte. Die eigentlichen Sturmgesellen der Bewegung waren, wenn wir den Ostpreußen Herder und den Schweizer Lavater zum ältern Geschlecht rechnen, allesamt Rheinfranken, „wahrhaft oberrheinische Gesellen", wie Goethe sich und seine jungen Freunde nannte. Ihre Vorläufer waren Gerstenberg und Leisewitz, ihr sie alle überholender Nachzügler der alemannische Schiller. Neben und zwischen ihnen bewegen sich einige Mitläufer, wie das bei allen literarischen Revolutionen vorkommt: neben Lenz, Klinger, Wagner, Müller stümpern die L. P. Hahn, Sprickmann, Babo, Gemmingen. Und neben den Männern stehen einige Frauen, die sich ausleben wollen, mehr als Frauen denn als Schriftstellerinnen: Charlotte von Kalb, die Titanide, und Schillers Schwägerin Karoline von Lengefeld-Beulwitz-Wolzogen. Männer und Frauen vom Sturm und Drang sind allesamt „problematische Naturen", und nur zweien gelingt es, sich aus der trüben Gärung ihrer Jugend zur Klarheit durchzuringen: Goethe und Klinger.

Wiederholt wurde auf früheren Blättern vor der Überschätzung der sogenannten „Strömungen" hingewiesen. Sturm und Drang war gewiß die stärkste Strömung im 18. Jahrhundert, und doch muß vor der Meinung gewarnt werden, daß sie je das ganze literarische Deutschland beherrscht hat. Neben wildem Sturm und Drang gab es den sanften Göttinger Hain; beiden gegenüber stand die nicht bedeutungslose Macht der Aufklärung und der Aufklärerei mit ihrem großen Klärkessel Berlin. Dort lebte ja Friedrich der Große, damals noch kein müder Greis; dort wirkte auf seine Weise Nicolai und die Berliner Dichter- und Philosophenwelt. Klopstock lebte und schrieb, Gleim galt noch für eine Macht; in Wolfenbüttel dichtete Lessing seine Emilia Galotti fast um dieselbe Zeit, als Goethe sich mit dem Götz trug; und in Weimar saß Wieland und schrieb für den französisch gebildeten Adel deutscher Nation und das ihm nachtuende wohlhabende Bürgertum seine französisch-griechisch-orientalischen Geschichtchen, das Entzücken des größten Teils der deutschen Leserwelt. Mit Ausnahme des Götz hat sich das Drama der Stürmer und Dränger niemals dauernd auf dem Theater behauptet, und die heutige Seltenheit der alten Ausgaben der meisten Dichtungen der Stürmer und Dränger beweist, wie wenig Verbreitung sie außerhalb des engen Kreises der literarischen Jugend gefunden haben. Von den meisten ist keine zweite Auflage erschienen.

Es scheint ein Gesetz aller deutscher Literaturentwicklung zu sein, daß die verborgenen Kräfte selbst in der stürmischen Jugendwelt entbunden werden müssen durch Anstöße aus der Fremde. Für das Drama der Stürmer und Dränger gaben die Franzosen kein Vorbild; Shakespeare war, verstanden oder mißverstanden, der Riese, zu dessen alles überragender Höhe die jungen deutschen Dramatiker schwindelnd hinaufsahen. Dennoch kommt kein fremder oder heimischer Einfluß jenem gleich, der aus Rousseaus Werken, vor allem aus seiner Neuen Heloise auf die deutsche Literatur überströmte. Hamann, Herder, Klinger und Lenz, Goethe und Schiller — sie alle sind leidenschaftliche Bewunderer Rousseaus. In den Straßburger Tagen hatte sich Goethe Auszüge aus Rousseaus drei Hauptschriften gemacht.

Nach Jahren noch, als er am Genfer See die Stätten der Neuen Heloise sah (1779), brach er in Tränen aus. Klinger las als Schüler Rousseaus Emil, ohne genügend französisch zu wissen, und schlug Wort für Wort mühsam im Wörterbuch auf. Der kühle Mendelssohn berichtet von Rousseaus Neuer Heloise, es sei „ein Werk, das man sich in Deutschland aus den Händen reißt und wovon man allhier in allen Gesellschaften spricht". Lenz läßt im „Hofmeister" die kleine dumme adlige Gusti die Heloise lesen, und ihre Verführung durch den bürgerlichen Hauslehrer ist eine vergröberte Nachahmung der Geschichte von Julie und Saint-Preux.

Neben Rousseau verschwand Voltaire für die literarische Jugend Deutschlands als Vorbild beinah ganz. Einer vom Sturm und Drang, Wagner, schrieb sogar eine vernichtende dramatische Satire gegen den Franzosen, der so lange als Europas größter Geist gegolten hatte.

Rousseaus immer wiederholte Lehre: Rückkehr zur Natur! entfesselte eine in Deutschland unter der dichtenden Jugend längst schweelende Stimmung. „Alles ist gut, wie es aus den Händen des Schöpfers der Dinge hervorgeht; alles entartet in den Händen des Menschen", so lautete der stärkste Satz im Emil. Die schriftstellernden deutschen Jünglinge griffen diesen Satz begierig auf, gingen aber sogleich hoch über Rousseau hinaus. Dieser hatte die rastlos fortschreitende Kultur gelästert; die Stürmer und Dränger schrieen gleich Rousseau nach der Natur, aber nicht nach der kulturlosen, sondern nach der Natur als dem ewigen Verjüngungsborn aller menschlichen Bildung. Fritz Stolberg singt: „Süße, heilige Natur, Laß mich gehn auf deiner Spur!" Herder ruft: „Vom Gefühl muß alles ausgehen und dahin zurückkommen!" Und einige Jahre darauf schreibt der junge Goethe schon im Urfaust: „Gefühl ist alles, Name Schall und Rauch, Ummebelnd Himmels Glut." Ja selbst an Shakespeare bewundert er nicht so sehr die dramatische Kunst, wie: „Natur, Natur, nichts so Natur als Shakespeares Menschen!" Es war ein Wendepunkt in der Weltanschauung der europäischen Völker, als Voltaire die Neue Heloise „dumm, schamlos, langweilig" nannte, während das ganze junge Geschlecht, das deutsche weit voran, in Rousseau den Führer zu neuen Zielen der Menschheit erblickte. Zwar hatte er französisch geschrieben, aber er war kein Franzose, sondern ein Schweizer, und so half selbst die Anbetung Rousseaus, den Einfluß des Franzosentums in Deutschland brechen: Herder verwarf die ganze französische Literatur als „bejahrt"; Goethe wünschte Ulysses zu sein, um den Thersites Voltaire wegen seiner Angriffe auf Shakespeare zu züchtigen; Lavater bestritt, daß Voltaire überhaupt ein Dichter sei.

Außer Shakespeare war von englischen Dichtern Young der einflußreichste, aber weit mehr durch seine Prosaschrift „Über Originaldichtung" als durch seine „Nachtgedanken" in Versen. Auf Young ist Wort und Begriff des Originalgenies zurückzuführen. Wo die Stürmer und Dränger von sich und ihren Freunden sprechen, heißen sie alle Originalgenies. Das Wort Genie, zu dessen ersten Einführern Hamann, nach dem Vorbilde Edward Youngs, gehört, trat an die Stelle des „Witzes", womit Deutsche wie Engländer das französische esprit übersetzt hatten. Genie, der oder das, und Genius kommen im Anfang der siebziger Jahre in sehr verschiedener Bedeutung vor. Vordem war es meist gleichbedeutend mit Talent gewesen; bei Klopstock erscheint es auch schon als erhabener Geist. Aber erst durch die Stürmer und Dränger wandelt es sich in die Bedeutung: titanische Geisteskraft, woneben die des erhabenen Schutzgeistes weiter besteht („Wen du nicht verlässest, Genius" in Goethes Sturmlied des Wanderers). Von nun an beginnt das Spielen und Prunken mit dem Genie. Lavater nennt die Genies „die Lichter der Welt, Salz der Erde, Substantive in der Grammatik der Menschheit, Ebenbilder der Gottheit, — Propheten, Priester, Könige der Welt". Bald wurde das totgehetzte Wort zum Ziel des Spottes; Lessing geißelte die Übertreibung mit dem Ausspruch: „Wer mich ein Genie nennt, dem gebe ich ein Paar Ohrfeigen, daß er denken soll, es sind vier", und Zimmermann nannte sie nicht

übel „die Kraftknaben, die ganz Deutschland umwälzen wollten, aber nicht eine Fliege verjagen konnten".

Die Originalgenies des Sturms und Dranges traten in allen nur denkbaren Abstufungen auf: es gab ganze, halbe und viertel Genies; neben ihnen her lief das erschwindelte Geniewesen, das nur mitmachende, das nachahmende. Am tollsten in Worten hat sich Klinger gebärdet, weshalb er auch den Namen „Löwenblutsäufer" unter den jungen Leuten führte. Sie streben alle bis an die Grenzen der Menschheit und womöglich über die Grenzen hinaus: drei von ihnen, Goethe, Klinger und Müller dichten einen Faust; Titanenstoffe sind ihnen die liebsten, die heftigste Sprache erscheint ihnen als die natürliche. In Leisewitzens Julius von Tarent brüllt der Held: „Jetzt fühle ich meine ganze Stärke, in meinen Gebeinen ist Mark für Jahrhunderte!" — Wie hinreißend aber mit der Zeit dieses laute Prahlen auf die Leserwelt gewirkt hat, das zeigt uns der maßvolle Justus Möser, der in seiner Schrift gegen Friedrichs Buch Von der deutschen Literatur bekennt: „Die Klinger, die Lenze und die Wagner zeigten in einzelnen Teilen eine Stärke wie Herkules."

Was Goethe die deutsche literarische Revolution nannte, war eine Revolution in jedem Sinn: Empörung, Umwälzung, Umwertung. Der Befreiungskrieg der Nordamerikaner gegen die Engländer hatte die Gemüter der Jugend in Deutschland mächtig bewegt. Des Kaisers Josefs II. Reformen hatten in Deutschland die Stimmung erzeugt, nun müsse sich auch die Gestaltung des Vaterlandes von Grund aus ändern. Es beginnt in der deutschen Dichtung auf einmal die Auflehnung gegen die Standesunterschiede, noch um einige Jahre früher als in Frankreich. Bürger ruft: „Pfui, Edelgesindel!" (in Lenardo und Blandine), Schubart läßt in dem Gedicht „Der Bauer an seinen Edelmann" die schärfsten Töne der Empörung erklingen; Lenz im Hofmeister, Klinger in der Reue nach der Tat, Wagner in der Kindermörderin behandeln im Geiste der Revolution die Gegensätze der Stände, und Schiller beendigt mit seinem gesellschaftlichen Revolutionsdrama Kabale und Liebe sechs Jahre vor dem Ausbruch der großen französischen Umwälzung diese Zeitspanne des Sturm- und Drang-Dramas. Es klirrt in den meisten Dramen jener zwölf Jahre wie von gesprengten Ketten.

Daß sich die Form der Dichtung hinfort keinem Ansehen — allenfalls außer dem Homers und Shakespeares —, keiner Regel, keiner Überlieferung mehr fügen dürfe, wurde oberstes Gesetz. Hamann hatte ja gepredigt: „Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach." Die Frankfurter Anzeigen rühmten an Lenzens Hofmeister, daß er „ebenso empörerisch gegen das Regulbuch als Götz von Berlichingen" sei. Selbst Lessing wird von den jungen Empörern angezweifelt; Klinger spricht verächtlich von „den Kerls, die Regeln schreiben, definieren und schwätzen, und das all ohne Gefühl!" — Und selbst der junge Goethe schreibt einmal: „Lessing! Lessing! Wenn er nicht Lessing wäre, ich möchte was sagen."

Zweites Kapitel.

Das Drama der Stürmer und Dränger.

Im Vordergrunde dieser Literatur steht natürlich das Drama. Der ganze Sprachgebrauch der Zeit geht aufs Dramatische: Lavater spricht sogar von „Gottes dramatischem Willen", und die jungen Dichter hatten sich gewöhnt, das ganze Leben als ein Drama in vielen Akten und mit recht schnellem Bühnenwechsel anzusehen. Lessings Forderung im Laokoon: Handlung statt Beschreibung, dazu das Vorbild Shakespeares hatten bei den Stürmern und Drängern jede andre Form der Dichtung in den Hintergrund geschoben. Als Goethe Herdern die erste Fassung seines Götz schickte, schrieb dieser dem jüngeren Freunde: „Shakespeare hat Euch alle verdorben." Er meinte damit nicht den dichterischen Gehalt des Götz, sondern die lose Form. Shakespeare wird für alle Dichter des Sturmes und Dranges das einzige dramatische Vorbild, ihr Heiliger, ihr Abgott. In

Klingers Leidendem Weibe heißt es: „Lasset mir meinen Shakespeare und meinen Homer. Wir bleiben zusammen bis in den Tod.“ Shakespeares vermeintliche Regellosigkeit, die schon Gottsched so heftig getadelt hatte, war den jungen Dramatikern gerade recht. Sie hatten sich alle an Shakespeare so vollgesogen, daß sie ihn nicht mehr absichtlich abschrieben, sondern ihn unbewußt wiederholten. In Romeo und Julie ist die Feindschaft zweier Familien der Ausgangspunkt: in zahlreichen Stücken der jungen Umstürzler wird sie nachgeahmt, von Klinger allein in drei Dramen. Goethes Götz beginnt mit Händeln von Nebenpersonen, wie Romeo und Julie mit Händeln von Dienern. Im Wintermärchen erzählt der kleine Mamillius ein Märchen, im Götz erzählt Karlchen eins. Bei Shakespeare, z. B. im Othello, knieen Helden, wenn sie etwas Fürchterliches schwören; bei Klinger kniet einer der Helden: „Hier schwöre ich armer, alter Mann auf meinen Knieen, mich nicht eher niederzulegen, bis ich sie alle getilgt von der Erde!“ Sie wagen selbst Shakespeares Witzeleien, seine quibbles, nachzuahmen, desgleichen das so gefährliche Spiel seiner Vermischung des Tragischen und Komischen, werden aber dabei fast immer läppisch. Einzig Goethe hat auch hierin den sichern Geschmack des feinen Künstlers schon im Götz bewiesen.

Fabelführung, Bühnenform, Charaktermalerei, Sprachfärbung sind bei den Stürmern und Drängern so sehr vermeintlich Shakespearische Manier, daß schon die jungen Dichter die Stücke ihrer besten Freunde Anderen zuschrieben. Auch durch die Wahl der Stoffe und der dramatischen Triebfedern ähneln sich, mit einziger Ausnahme des Götz, die Dramen der Erstlingsjahre von Sturm und Drang zum Verwechseln. Vatermord, Brudermord, Kindermord sind die Lieblingsstoffe; jede besonders eindrucksvolle Stelle bei Shakespeare wird unfehlbar nachgedichtet. Sehr beliebt sind Wahnsinnsauftritte: in Klingers erstem Stück Otto, in Wagners Kindermörderin, in Lenzens Hofmeister und Engländer begegnen wir mindestens je einer. Gelingt einem der jungen Dichter eine wirksame Neuerung, so wird sie von allen übrigen sogleich vervielfältigt: so z. B. das Heimliche Gericht des Götz.

Von einer Form dieser Dramen ist kaum zu reden; aus Haß gegen alles, was nach Regel aussah, wurde jede Kunstform verschmäht, zumal da ihre Beobachtung immerhin Mühe kostete. Vom Wesen des Dramas herrschte bei all den jungen Dramatikern, selbst bei Goethe zur Zeit seines ersten Götz, kaum eine Ahnung. In Klingers Otto, allerdings dem formlosesten all jener Stücke, gibt es zu 54 Auftritten 52 Verwandlungen. In Lenzens Soldaten werden elf Druckzeilen an drei Austritte mit dreifach verschiedenem Ort verteilt. Aber auch in Goethes Götz wechselt der Schauplatz im dritten Akt 21mal. Ihren Gipfel erreichte diese Auffassung vom Wesen des Dramas durch Lenzens Bemerkung zu seinem Neuen Menoza: „Der Schauplatz ist hie und da.“ Bei ruhiger Überlegung kam wohl einer der jungen Stürmer zur besseren Einsicht; von Lenz z. B. rührt die treffende Bemerkung her: „Man vergißt, daß auch Shakespeare die Veränderung der Szenen immer nur als Ausnahme von der Regel angebracht, immer nur höheren Vorteilen aufgeopfert hat.“

Gemeinsam ist ferner den Stürmern und Drängern ihre Abneigung gegen alle Gelehrsamkeit. Sich ganz ausleben, aus dem Leben, nicht aus Büchern lernen, auf Bücher und Bücherschreiber schimpfen, — dies wird zur festen Stilmanier. Selbst Goethe berichtet ganz ehrlich über die ersten siebziger Jahre: „Die Minnesänger lagen zu weit von uns ab; die Sprache hätte man erst studieren müssen, und das war nicht unsre Sache; wir wollten leben und nicht lernen.“ — Dazu die Sucht, sich möglichst auffällig vom Philister zu unterscheiden, möglichst Kraft- und Originalgenie zu sein. „Rheinischer Most“ heißt eine Sammlung verschiedener kleiner dichterischer Tollheiten, die Lenz herausgegeben. Daß die Alltagsprache, aber auch die herkömmliche Dichtersprache für solche Originalgenies nicht ausreichte, ist klar. Was ein richtiges Kraftgenie war, das verachtete Rechtschreibung, Interpunktion, Wort- und Satzlehre. Wie man sich eine eigene Gewandung, die Werther-Tracht erfand, so eine eigene Sprach- und Schreibform. Die Sprache steigerte sich um eine Oktave;

die Interpunktion beschränkte sich fast nur auf einen ungeheuren Verbrauch von Ausrufungzeichen, Apostrophen und Gedankenstrichen. Da hatten die jungen Dichter z. B. in Herders Abhandlung Über Ossian und die Lieder der alten Völker (Abschnitt 10) gelesen: „Haben Sie nicht oft bemerkt, wie schädlich es den Deutschen sei, daß wir keine Elisionen (Ausstoßungen) haben oder uns machen wollen? Aber wer unter uns wird zu elidieren wagen?" Sie haben es alle gewagt, und nicht nur zu elidieren, sondern noch ganz andre Kühnheiten. Fürwörter, besonders ich und du, fallen aus; Hilfzeitwörter — überflüssig; Satzglieder werden unvermittelt nebeneinander, durcheinander geschüttelt. Kurze, abgehackte Sätze, sehr viele Punkte, ebenso viele Ausrufungzeichen. Als Goethe und Lavater sich nach längerem Briefwechsel zum ersten Male sahen, lautete ihr kraftgenialischer Gruß: „Bist's?" — „Bin's!" Nachdem Goethe im Götz G'leit statt Geleit, aufn Dienst lauern, n'aus, richt't geschrieben hatte, nahm das Abkürzen, Zusammenziehen, Ausstoßen einen Umfang an, daß aus der Rede ein Gestammel wurde. Köstlich hat Lichtenberg die Sprachgeckerei „dieser Ex-Primaner" verspottet. In seiner „Bittschrift der Narren" führt er von den 150 neu erfundenen Stilarten der Originalgenies als die kostbarsten an: „Groß Shakespearisch-Nonpareille. — Englisch geschachter Hanswurst. — Sachsenhäuser Steinkopf. — Ditto, schlicht. — Bunter Prahler, mit und ohne Yorik", usw. Hierin stecken lauter Pfeile gegen Goethe, Klinger und Genossen.

Wie in allen literarischen Bewegungen haftet die Mode an gewissen Lieblingswörtern. Zu diesen gehören bei den Stürmern und Drängern: Kraft, Mark, schmeißen statt werfen, Drahtpuppe für das Nichtgenie, Kerl für das Genie. Ein Kerl zu sein, wird das Ziel der stürmischen Jugend. „Es giebt Momente im Leben, wo der herrlichste, beste Kerl absolut über sich selbst hinaus begehrt" (in Maler Müllers Faust). Mit „Kerl" wirft der junge Medikus Schiller im Verkehr mit den Stuttgarter Trinkgenossen um sich, und noch ein Menschenalter später wendet Goethe auf sich und Schiller den Lieblingsausdruck seiner Jugend an: Ein paar Kerle. — Der dramatische Stil wird ins Ungeheure hinaufgeschraubt; auch Goethe entzieht sich dieser Sprachverwilderung nicht ganz. Im Götz steht: „Mir war, als hätt ich die Sonn' in meiner Hand und könnte Ball mit spielen", — und im Clavigo hatte ursprünglich gestanden: „O hätt ich ihn drüben überm Meer! Fangen wollt ich ihn lebendig und an einen Pfahl gebunden stückweise seine Glieder ablösen, vor seinem Angesichte braten und mirs schmecken lassen, und euch auftischen, Weiber!" Und der in der Wildheit der Sprache alles überbietende Klinger schreibt in einem Brief: „Ich möchte jeden Augenblick das Menschengeschlecht und alles, was wimmelt und lebt, dem Chaos zu fressen geben und mich nachstürzen", und in den Zwillingen: „Ich möchte diese Feuerwolken zusammenpacken, Sturm und Wetter erregen und mich zerschmettert in den Abgrund stürzen." — Der einzige beinah maßvolle unter den Kraftgenies war Wagner, in dessen Kindermörderin sich wenig überflüssige Zügellosigkeiten der Sprache finden.

Jedoch auch manche wirkliche Bereicherung der Dichtersprache ist durch die Stürmer und Dränger durchgesetzt worden. In ihrem Streben nach Natürlichkeit haben sie in den reichen Schatz der Mundarten hineingegriffen: so Wagner ins Elsässische, Lenz ins Livländische, Goethe und Klinger ins Frankfurtische. Im Faust z. B. ist einiges von dieser Art stehen geblieben.

Klinger, neben Goethe am frühesten zur Besinnung gekommen, hat über jene Zeitspanne mit wahrhaft geschichtlichem Urteil gesagt: „Wir Deutsche müssen durch diese Verzerrung gehen, bis wir sagen mögen, so und nicht anders behagt's dem deutschen Sinn. Nichts reift ohne Gährung. — Also wäre das wilde Tun bisher doch nichts anders, als eine Form zu suchen, die uns behage." Ähnlich hat auch das Urteil der viel späteren Nachwelt zu lauten. Mit Ausnahme des einen Goethe hat die Bewegung des Sturmes und Dranges nichts Bleibendes hervorgebracht. Ungeheures Wollen und Fordern bei mäßigem Können und vorherrschender Unlust zur künstlerischen Selbsterziehung. Dennoch ist jene Zeit

nicht ganz ohne Nachwirkung geblieben: die jungen Schriftsteller um Goethe haben die letzten Fesseln der literarischen Persönlichkeit für immer zerbrochen. Erst seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts gewahren wir die freieste Entfaltung germanischen Eigenwillens in allen Fragen der Kunst. Und im Grunde sind sie es doch gewesen, die der junge Goethe als seine Lesergemeinde ansah und an die er sich zuerst mit seinem Götz und Werther gewandt hat.

Drittes Kapitel.

Die Vorläufer.

1. — Gerstenberg.

Der Schleswigsche Rittmeister, Shakespeare-Erklärer und Dichter, Heinrich Wilhelm von **Gerstenberg** (1737—1823) wurde schon als Barde erwähnt (vgl. S. 397). Er gehörte zum Kreise Klopstocks; durch seine feinen Untersuchungen über Shakespeare hat er neben Lessing eine bedeutsame Rolle für die dramatische Bodenbereitung in Deutschland gespielt, und durch ein eigenes Drama ist er der Vorläufer der Stürmer und Dränger geworden: durch seinen Ugolino (1768). Es behandelt den gräßlichen Stoff, den Dante in seiner Hölle (Gesänge 32 und 33) erzählt: der Guelfe Graf Ugolino von Pisa mit zwei Söhnen und zwei Enkeln wird von seinem siegreichen Feinde, dem Erzbischof Ruggieri, in einen Turm gesetzt, sieben Monate gefangen gehalten und dann dem Hungertode preisgegeben. Und einen solchen auf den ersten Blick dramawidrigen Gegenstand wählte sich der damals beste deutsche Kenner Shakespeares zum Vorwurf für ein Trauerspiel! Er hat aus seinem unmöglichen Stoffe durch Umformung herausgeholt, was an erschütternden Wirkungen darin steckte, und hat jedenfalls zum ersten Mal im deutschen Drama das gigantische Schicksal an die Herzen der Zuhörer pochen lassen. Charakterkunst ist allerdings wenig darin: dennoch war die Wirkung auf die Zeitgenossen außerordentlich; Lessing rühmte zu Nicolai: „Es ist viel Kunst darin, und man spürt den Dichter, der sich mit dem Geiste des Shakespeare genährt hat"; dem Verfasser aber deckte er den Kernmangel seines Werkes auf: „Mein Mitleid ist mir zur Last geworden, oder vielmehr mein Mitleid hörte auf Mitleid zu sein und ward zu einer gänzlich schmerzhaften Empfindung." Auch Herder erblickte in Gerstenberg wegen des Ugolino „bei allen seinen Fehlern und übertriebenen Stellen einen Dichter der ersten Größe". Um dieses Urteil richtig zu würdigen, müssen wir bedenken, daß es vor dem Erscheinen von Lessings Emilia und Goethes Götz ausgesprochen wurde. Bedeutsam wurde der Ugolino auch durch seine Form: er war, noch vor der Emilia, die erste deutsche Tragödie hohen Stils in der Prosa.

Gerstenbergs lyrische Versuche verdienen kaum Erwähnung. Seine „Tändeleien" in Prosa und Versen, eine Mischung aus Gleim und Geßner, sind wertlos. Auch von einem späteren Drama „Minona oder die Angelsachsen" (1785) ist nur zu sagen, daß der Spiritus der Jugend verflogen und wortemachendes Phlegma geblieben war.

Gerstenberg war auch einer der ersten Übersetzer der dramatischen Zeitgenossen Shakespeares: schon 1759 verdeutschte er Lieder aus der „Braut" von Beaumont und Fletcher, und groß war seine Freude beim Erscheinen der englischen Volksliedersammlung von Percy. Der in höherem Alter als Goethe gestorbene Zeitgenosse von Klopstock und noch von Heine darf als einer der frühesten Herolde der Weltliteratur in deutscher Pflege gelten.

2. — Leisewitz.

Johann Anton **Leisewitz**, 1752 in Hannover als Sohn eines reichen Weinhändlers geboren, steht durch sein einziges größeres dramatisches Werk, den Julius von Tarent, auf der Schwelle zu Sturm und Drang. In seinem Lebensgang allerdings fehlt es an Leidenschaft. Er machte das Gymnasium und die Universität regelrecht durch, gehörte in

Göttingen zu den Gästen des Hainbundes, arbeitete dort überaus fleißig an einer Geschichte des Dreißigjährigen Krieges, wurde 1774 Anwalt und dichtete nebenher seinen Julius von Tarent, den er zu der Preisbewerbung um das beste Drama 1775 an Schröder, den Leiter des Hamburgischen Theaters, einsandte. Als nicht sein Drama, sondern Klingers „Zwillinge" den Preis gewannen, gab Leisewitz alle Dichterei auf und lebte fortan als wackerer Bürger und verdienter Geheimrat, bis 1806, von der literarischen Welt so gut wie vergessen. Ihm hatte nicht genügt, daß Lessing vom Julius von Tarent gerühmt hatte: „Ich glaube nicht, daß viel ernste Stücke jemals besser gewesen." Er hatte seinen Julius ohne starken Drang niedergeschrieben, sicher durch das Lesen Shakespeares, auch durch den ein Jahr früher erschienenen Götz angeregt, und ließ sich durch die Versagung des Preises für immer von der Dichterei hinwegschrecken. Im Druck ist das 1774 entstandene Drama erst 1776 erschienen. Es behandelte, genau wie auch Klingers Zwillinge, Bruderfeindschaft und Brudermord, bei Leisewitz um ein von beiden Brüdern geliebtes Mädchen Blanka, bei Klinger um die zweifelhafte Frage der Erstgeburt. Die Nachwirkung des Stoffes reichte bis zu Alfieris Drama Don Garcia und Schillers Braut von Messina. Leisewitz entlehnte aus Shakespeare mit der Unbekümmertheit jener Frühzeit des neudeutschen Dramas. Das Stück ist im Ton etwas maßvoller als die eigentlichen Sturmdramen. Lessing hielt den Julius von Tarent zuerst für ein Drama Goethes, weil er Stilähnlichkeiten mit dem Götz bemerkt hatte. Für die Literaturgeschichte ist das Drama nur noch von Wichtigkeit, weil der junge Karlsschüler Friedrich Schiller es bewundernd gelesen und unvergeßliche Eindrücke daraus gewonnen hat. Bei Leisewitz hieß es z. B.: „Diese Hütte ist klein, Raum genug zu einer Umarmung, Raum genug für die Liebe", was in zwei bekannten Versen Schillers wiederklingt.

Daß in Leisewitz ein nicht unbedeutendes dichterisches Vermögen schlummerte, beweisen einige dramatische Bruchstücke: „Die Pfändung", im Göttinger Musenalmanach erschienen, die Seelenschilderung eines armen Ehepaars in der Nacht vor ihrer Pfändung, und „Der Besuch um Mitternacht", nur zwei Seiten lang, eine der ergreifendsten Äußerungen der politischen Stimmung der Jugend. Der Geist Hermanns des Cheruskers erscheint darin einem seine Untertanen auspressenden deutschen Kleinfürsten und ruft ihm zu: „Despotismus ist der Vater der Freiheit!" Es ist derselbe Ton, der ein halbes Jahrzehnt darauf aus Schillers Räubern so mächtig erscholl: „In tirannos!"

Viertes Kapitel.

Klinger.

Friedrich Maximilian **Klinger**, der Namengeber von Sturm und Drang, wurde am 15. Februar 1752 in Frankfurt am Main geboren, aus viel niedrigeren Schichten als der Patriziersohn Wolfgang Goethe. Sein Vater war ein Stadtpolizist, die Mutter eine Wäscherin. Die beiden jungen Frankfurter Dichter haben sich in ihrer Vaterstadt nicht kennen gelernt. Mittellos bezog der schöne Jüngling die Universität Gießen (1774). Goethes durch ganz Deutschland strahlender Ruhm als Dichter des Götz und des Werther, seine Stellung als Freund des jungen Fürsten Karl August zogen Klinger wie auch andre Stürmer und Dränger nach Weimar (1776); doch scheint er sich durch sein überwildes Wesen dort ebenso unmöglich gemacht zu haben wie Lenz. Der junge Dichter von „Sturm und Drang" versuchte sich als Dramaturg bei einer Theatergesellschaft, trat dann in russische Kriegsdienste (1780) und hat es bis zum Generalleutnant gebracht; er ist am 25. Februar 1831 als Gatte einer natürlichen Tochter der Kaiserin Katharina gestorben. Außer Goethe ist er der Einzige von dem verwegenen Geschlecht der siebziger Jahre, der es im Leben „zu etwas gebracht hat". Schon mit jungen Jahren hatte Klinger ein schrankenloses Bildungstreben gefühlt: „Ich habe alles, was Griechen, Römer, Italiener, Engländer, Franzosen und Deutsche Gutes, Wahres, Schönes, Kühnes, Sonderbares, Schwärmerisches

und Erhabenes gedacht, gefaselt und gedichtet haben, gelesen", und nicht nur gelesen, sondern auch treu bewahrt und — bedenkenlos nachgeahmt. Als Mensch muß er gar verschieden von seinen Dichtungen gewesen sein, sonst hätte Goethe nicht bei der Nachricht von seinem Tode gerühmt: „Das war ein treuer, fester, derber Kerl wie keiner."

Klinger ist der Musterdichter der Sturm- und Drang-Zeit, und sein Erstlingsdrama Otto (1774) das Beispieldrama für die Wirkungen, die der falschverstandene Shakespeare und der Götz auf die junge Dichterschar geübt haben. Nachzuerzählen, was in Klingers Otto vorgeht, wäre selbst dem Dichter schwer geworden; er war gleich dem Götz als ein Drama aus der älteren deutschen Geschichte beabsichtigt, aber Klinger hat in das eine Stück drei nebeneinander und durcheinander laufende Handlungen gestopft, wodurch es selbst bei aufmerksamem Lesen fast unmöglich wird, den Beziehungen der zahllosen Personen zu folgen. Beinah von jeder Szene läßt sich irgend ein fremder Ursprung, meist bei Shakespeare oder im Götz, nachweisen. Auch in der Form ist der Otto nichts als eine übertreibende Nachahmung des Götz; der keuchende Stil, die aufgedunsene Sprache, ja die Rechtschreibung und Interpunktion zeigen Klinger als einen ganz unselbständigen Nachahmer fremder Muster.

Seine Berühmtheit bei der Mitwelt und in der Literaturgeschichte verdankt Klinger dem 1776 in Weimar entstandenen Drama **Sturm und Drang**. Soweit von einem zusammenhängenden Inhalt in diesem ja ursprünglich „Wirrwarr" betitelten Stücke die Rede sein kann, behandelt es das wilde Leben zweier junger Männer, die sich in Amerika austoben wollen; dazwischen gibt es Familienhaß, Versöhnung durch Liebe, vor allem aber Reden, nichts als Reden, deren wirre Wüstheit kaum je wieder überboten wurde. Lessing hat bekannt, Klingers Sturm und Drang „unmöglich auslesen zu können". Es leben außer den Literaturforschern nicht viele Menschen, die jenes Hauptstück Klingers vollständig gelesen haben. Für die Kraftsprache Klingers, die wildeste in der ganzen Bewegung, hier eine bezeichnende Probe (Akt 1, 1). Der Held Wild rast zu seinem Freunde La Feu:

Es ist mir wieder so taub vor'm Sinn. So gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. O könnte ich in dem Raum dieser Pistole existieren, bis mich eine Hand in die Luft knallte! — — Seht, so strotze ich voll Kraft und Gesundheit und kann mich nicht aufreiben.

Von Klingers übrigen Dramen: Der neuen Arria, Stilpo, dem Leidenden Weibe, den Zwillingen und noch einigen anderen sind nur die **Zwillinge** wegen ihrer Bedeutung als eines der Vorbilder zu Schillers Räubern erwähnenswert. Bürger urteilte von dem Helden Guelfo in diesem Stücke Klingers: „Eine Bestie, die ich mit Wohlgefallen für einen tollen Hund totschießen sehen könnte", und Josef II. verbot 1777 die Aufführung. Das Stück ist aber bei weitem weniger gefährlich als langweilig. Klingers Menschen überschreien sich gleich vom Anfang so, daß jede Möglichkeit einer dramatischen Steigerung bald aufhört, und alsdann wirkt das unaufhörliche Wortgebelfer unerträglich oder einschläfernd.

Klinger hat in späteren Jahren eine ziemlich lange Reihe von **Romanen** verfertigt, darunter einen von „Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt" (1791), den mattesten der drei Fauste aus der Geniezeit. Sehr früh war Klingers Sturm und Drang ausgebraust, und an die Stelle des literarischen wilden Mannes, den er doch mehr gespielt als innerlich empfunden hatte, war ein ruhig denkender Weltbürger von reicher Lebenserfahrung getreten, der in der Form des Romans nur noch philosophischen Lesestoff bieten wollte. Auf diesem Gebiet allein hat Klinger denn auch etwas hinterlassen, was der Vergessenheit entrissen zu werden verdient, aber keinen seiner schläfrigen Romane, sondern seine Sammlung: „Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und Literatur." Von seinen Werken des Sturmes und Dranges ist keine Zeile gerettet; die abgeklärten Betrachtungen des durch Krieg und Friedenstaten gefestigten Mannes sind das Einzige, was uns von dem Schriftsteller Klinger geblieben ist. Als Proben seien wenigstens zwei Aussprüche angeführt:

Die wahre Regierung muß einem fruchtbaren Sommerregen gleichen, der das trockene Land befeuchtet, ohne daß man ihn hört. Es haben Regenten gelebt, die die Staatsmaschine mit solchem Gepolter, Gerassel, Geräusch, Geklatsche und Ungestüm herumtrieben, daß jeden Augenblick zu befürchten war, sie oder die Maschine müßten davon zertrümmert werden.

Die Katholiken mögen die Protestanten immer Ketzer schelten; das, was sie von Aufklärung erhalten haben, sowie die wenige Geistesfreiheit, deren sie genießen, verdanken sie ihnen doch, und sie lohnen es, wie Menschen immer Wohltaten lohnen.

Als Dichter steht Klinger hinter allen bekannteren Stürmern und Drängern weit zurück. Er zeigt nur durch die Form das Ungestüm seiner Zeit; von einem ernsten dichterischen Können ist bei ihm nichts zu entdecken. Von Lenz, von Wagner und dem Maler Müller gibt es immerhin ein Lied, ein Drama, eine Erzählung, die auch uns dichterisch wertvoll erscheinen; von Klinger ist nur ein Name und ein Dramentitel in den Literaturgeschichten geblieben.

Fünftes Kapitel.

Lenz.

In Jakob Michael Reinhold **Lenz** (1751—1792) begegnet uns zum zweiten Mal einer aus der düsteren Reihe deutscher Dichter, die im Wahnsinn zu Grunde gegangen sind. Wie bei Hölderlin hat die Literaturgeschichte früher auch bei Lenz in einer Krankheit eine sittliche Selbstschuld oder die Sühne für den „Mangel an Selbstbeherrschung" erblickt. Man hat besonders in seinen Dramen das Vorspuken des Wahnsinns mit dem bequemen Treppenwitz der Kritik wahrnehmen wollen. Lenzens Dramen sind nicht halb so toll wie die des ganz gesunden Klinger. Die einfache Wahrheit hat zu lauten, daß Lenz schon früh körperlich und geistig krank war, also für die Sittenrichterei kein Gegenstand ist.

Lenz stammte aus einem livländischen Pfarrhaus in Seßwegen, wurde in Dorpat erzogen, besuchte die Universität Königsberg als Theologe, kam im Sommer 1771 als Hofmeister junger kurländischer Adliger nach Straßburg und trat dort in den Kreis der jungen Leute um Goethe. Schon vor dieser Bekanntschaft hatte er sich mit Shakespeare beschäftigt und eine Übersetzung der Verlorenen Liebesmüh begonnen. Ähnlich dem unglücklichen Christian Günther wurde Lenz von seinem harten Vater in der Not im Stiche gelassen, und man weiß nicht recht, wovon er die sechs Jahre bis zum Ausbruch unverkennbaren Wahnsinns gelebt hat. Goethes verheiratete Schwester Cornelie Schlosser wandte ihm nach seinem Zerwürfnis mit Goethe ihre mitleidvolle Teilnahme zu, auch andere Freunde nahmen sich seiner an; doch ist er, nicht so treu behütet wie Hölderlin, mit 41 Jahren in Rußland elend hingeschieden. In seinem Liede Die deutsche Dichtkunst von 1774 hatte er ahnungsvoll gesungen:

Als aber der Mittag nieder auf mich sah,
Und ich auf benachbarten Beeten
Fremde Blumen, himmlische Zier,
Mit englischem Aushauch verbunden erblickte, — —
O da fühlt' ich, auf einem Sandkorn
Stehe meine Wurzel, ein Regentropfen
Sein alle meine Säfte, ein Schmetterlingsflügelstäubchen
Aller meiner Schönheit Ziel.

Zwei Ereignisse vor dem Versinken in geistige Nacht verbanden ihn mit Goethe. Lenz hat die verlassene Friederike Brion geliebt und besungen, und auch er hat einst flüchtig zu der jungen Weimarischen Dichterwelt gehört. Nicht eigentlich in Friederike, sondern in Goethes und Friederikens Liebe hat sich der Unempfinder Lenz verliebt; aber doch stark genug, um aus dieser mitleidvoll in den Spuren eines Andern wandelnden Liebe das schönste Stück seiner Dichtungen zu schöpfen, das nach Lenzens Tode Goethe in Schillers Musenalmanach für 1798 veröffentlicht hat. Einige Verse daraus sind das Rührendste, was über Friederike geschrieben wurde:

— In ihrer kleinen Kammer hoch
Sie stets an der Erinnrung sog;
An ihrem Brotschrank an der Wand
Er immer, immer vor ihr stand,

Und wenn ein Schlaf sie übernahm,
Im Traum er immer wieder kam. — —
Denn immer, immer, immer doch
Schwebt ihr das Bild an Wänden noch
Von einem Menschen, welcher kam
Und ihr als Kind das Herze nahm.

Fast ausgelöscht ist sein Gesicht,
Doch seiner Worte Kraft noch nicht
Und jener Stunden Seligkeit,
Ach, jener Träume Wirklichkeit,
Die, angeboren jedermann,
Kein Mensch sich wirklich machen kann.

In einem seiner Lustspiele nach Plautus: „Die Aussteuer" läßt er eine der Personen sagen: „Es gilt mir gleich, ob ich als Ehmann oder als Vater für Fiekchen sorge. Ich habe sie nie gesehen, ich habe sie ja nur aus deinem Munde geliebt." Hierin liegt alles, was über Lenzens Liebe für Friederike zu sagen ist.

In Weimar verdarb er es nach kurzer Zeit durch irgend eine unbesonnene Tat und wurde aus der Stadt verwiesen. Sein Irrtum war gewesen, daß das Kraftgeniewesen alles entschuldige. Wieland spricht von Lenz wie von „einem Kinde, aber zugleich voller Affenstreiche", und Goethe schreibt über ihn an Merck: „Er ist unter uns wie ein krankes Kind." Aus einigen Gedichten und aus einer Stelle in dem Briefroman „Der Waldbruder", namentlich aus der mit dem unfreiwillig komischen Satz: „Diese Maskerade war der glücklichste und der unglücklichste Tag meines Lebens" darf man vielleicht auf eine Unbesonnenheit Lenzens gegen ein Hoffräulein von Waldner schließen, in das er sich verliebt hatte.

In seinen Dramen war Lenz äußerlich etwas erfolgreicher als Klinger: einige seiner Stücke wurden nicht ganz ohne Beifall aufgeführt. Für die Nachwelt sind sie alle unlebendiger Ballast. Sie sind in dieser Reihenfolge erschienen: Der Hofmeister (1774), Der neue Menoza, Die Freunde machen den Philosophen, Die Soldaten (1776), Der Engländer (1777). Verhältnismäßig am bekanntesten und, wenn auch vielleicht nur zum Vergleich mit Goethes Jugenddramen beachtenswert, ist Der Hofmeister. Eine ungeheuerliche Fabel: ein Hofmeister verführt seine junge Schülerin, bestraft sich selbst fürchterlich, heiratet, als ein zweiter zur Ehe unfähiger Abälard, ein trotzdem in ihn verliebtes frisches junges Bauernmädchen, und die entehrte adlige Schülerin wird von einem edelmütigen Jugendliebhaber geheiratet, der über alles leicht wegkommt. Dieser edelmütige Fritz spricht zum Schlusse Lenzens Moral des Dramas aus, indem er das Söhnchen der verführten Gusti küßt: „Wenigstens, mein süßer Junge, werd ich dich nie durch Hofmeister erziehen lassen." — Schubart schrieb den Hofmeister dem „unsterblichen Doktor Goethe" zu, ein andrer Kritiker erklärte ihn für gleichwertig mit Minna von Barnhelm, und erst Lenzens erster Sammelherausgeber Tieck hat über den Hofmeister das zutreffende Wort gesprochen: „Die wahrhaft schönen und zarten Stellen und Gesinnungen winseln wie die verirrten Kinder im kalten Walde." Als Stück ist der Hofmeister wertlos, als Probe der Auffassung der Stürmer vom Drama belehrend. Aber auch einzelne Keime zu einer dramatischen Entwickelung begegnen uns darin: der Schulmeister Wenceslaus ist gut erfunden oder beobachtet, die Lise in einem kurzen, muntern Auftritt ein wirkliches Stück Leben; doch bleibt das ganze Stück in seiner wüsten Kunstlosigkeit ungenießbar.

Auch in dem Drama Die Soldaten verfolgte Lenz höchst sittliche Zwecke: die Besserung der Zustände unter den damaligen Offizieren. Zur Abhilfe der Unsittlichkeit im Heere empfahl Lenz die Soldatenehe, wenn nicht anders — auf Zeit! In der Wildheit des Bühnenwechsels wetteifert das Stück mit Klingers Otto: der erste Auftritt, eine Seite lang, spielt in Lille, es folgt einer von einer halben Seite in Armentière, ein dritter wieder in Lille, und so geht es verwirrend weiter. Einige Gestalten in den Soldaten, so das leichtfertige Mariel, zeigen den Griff des Dichters; doch ist auch dieses Stück ganz undramatisch. Ein Versuch Bauernfelds, das Stück im Wiener Burgtheater aufzuführen (1863), blieb erfolglos. — Lenzens andre Dramen sind, bis auf eines, wüste Stümpereien; die eine Ausnahme ist das von den Zeitgenossen merkwürdigerweise für besonders toll erklärte kleine Drama Der Engländer. Lenz nannte es „eine dramatische Phantasey" in Erinnerung an die unglückselige Maskerade am Weimarer Hof. Das Stück enthält in freiester Umformung die Geschichte

seiner hoffnungslosen, verhöhnten Liebe. Es ist bei all seiner Phantasey Lenzens vernünftigstes und übersichtlichstes Stück mit diesem Inhalt: ein junger Lord verliebt sich in eine unerreichbare Prinzessin und tötet sich nach der Kunde von ihrer Vermählung, mit den Worten sterbend: „Behaltet euren Himmel für euch!"

In dem Drama Die Freunde machen den Philosophen, dessen Titel auf den Inhalt wie die Faust aufs Auge paßt, tritt ein Ehemann dem Liebhaber seiner eben geheirateten Frau die ehelichen Rechte ab, und der Liebhaber ruft entzückt aus: „O welche Wollust ist es, einen Menschen anzubeten!" — Der neue Menoza endlich, dessen Schauplatz „hie und da", ist überhaupt kein Stück, auch nichts einem Stück Ähnliches, sondern ein in drei Akte eingeteilter Unsinn.

Viel Besseres ist von zwei kleinen dramatischen Scherzen in der Art der kleinen Fastnachtspiele von Goethe zu sagen. Der Tantalus ist der bittere, aber dichterisch gelungene Ausdruck der Liebesenttäuschung des Dichters. — Im Pandämonium Germanicum, einem geistreichen, zum Teil schwungvollen Stücklein, dessen Hauptpersonen die den steilen Berg zum Tempel des Ruhmes erkletternden Dichter Goethe und Lenz, ist die Schilderung der älteren deutschen und französischen Dichter im Gegensatz zu den aufsteigenden jungen Genies witzig und fein durchgeführt. — In einem dramatischen Versuch „Die beiden Alten" hat ein Sohn den Vater lebendig in ein Gewölbe gesperrt, um ihn früher zu beerben; sicher hat der junge Schiller auch dieses Stückchen von Lenz gekannt. — Die schon erwähnten Umarbeitungen von Stücken oder Stoffen des Plautus (1774), fünf Lustspielchen, sind keck und flott durchgeführt.

Lenzens Versuch, eigene Lebenschicksale, Wertherstimmung und literarische Zeitgeschichte zu einem Roman zusammenzuarbeiten: im Waldbruder (erst 1799 in Schillers Horen erschienen), ist trotz seiner Nachahmung von Goethes Werther wenig anziehend, auch inhaltleer.

Bemerkenswerter sind seine Anmerkungen übers Theater als eine Art von Dramaturgie des Sturmes und Dranges. Sie sind vor der Bekanntschaft mit Goethe entstanden und beweisen den starken Einfluß Shakespeares auf den unglückseligsten unter den Stürmern und Drängern. Lenz legt darin den Nachdruck nicht so sehr auf die Handlung wie auf die Charaktere. „Bei den alten Griechen war's die Handlung, — bei uns ist's die Reihe von Handlungen, die wie Donnerschläge auf einander folgen."

Lenzens Anspruch auf ein dauerndes Erinnern liegt hauptsächlich in seinen Liedern. Er war in dem Kreis um Goethe der einzige ernst zu nehmende Lyriker. Soll es je gelingen, sein Andenken zu beleben, dann nur durch einige seiner zart empfundenen und in Wohllaut getauchten Lieder. Wohl an das Fräulein von Waldner gerichtet war dieses:

Aus ihren Augen lacht die Freude,
Auf ihren Lippen blüht die Lust,
Und unterm Amazonenkleide
Hebt Mut und Stolz und Drang die Brust;
Doch unter Locken, welche fliegen
Um ihrer Schultern Elfenbein,
Verrät ein Seitenblick beim Siegen
Den schönen Wunsch, besiegt zu sein.

Nach der Ausstoßung aus Weimar ist das schmerzvolle Gedicht „Der verlorene Augenblick, die verlorene Seligkeit" entstanden, das mit leidenschaftlicher Offenheit persönliche Erlebnisse festhält:

— Ach, er ist hin, der Augenblick,
Und der Tod mein einziges Glück.
Daß er käme!
Mit bebender Seele
Wollt' ich ihn fassen,
Wollte mit Angst ihn
Und mit Entzücken
Halten ihn, halten
Und ihn nicht lassen;
Und drohte die Erde mir
Unter mir zu brechen,
Und drohte der Himmel mir
Die Kühnheit zu rächen;
Ich hielte, ich faßte dich
Heilige, Einzige,
Mit all deiner Wonne,
Mit all deinem Schmerz
Preßt' an den Busen dich!
Sättigte einmal mich,
Wähnte, du wärst für mich,
Und in dem Wonnerausch,
In den Entzückungen
Bräche mein Herz.

Gleichfalls an die verlorene Geliebte gerichtet ist das mit den rührenden Strophen beginnende Gedicht:

Mit schönen Steinen ausgeschmückt,
Von frohen Lichtern angeblickt,
Da sitzest du vielleicht anitzt,
Wo doch dein Auge heller blitzt,
Und denkest nicht, daß hier in Nacht
Ein ausgeweintes Auge wacht,

Das überall, wohin es flieht,
Kein Mittel, mich zu retten, sieht.
Dies reißet in der Stirn und Brust.
Der Todesbote, meine Lust,
Auch er, auch er läßt mich allein,
Ach! der Betäubung dumpfer Pein.

Endlich noch die für Lenz und für die Menschen des Sturmes und Dranges so überaus bezeichnenden Verse aus dem Liede „An das Herz“:

Lieben, hassen, fürchten, zittern,
Hoffen, zagen bis ins Mark,
Kann das Leben zwar verbittern;
Aber ohne sie wär's Quark!

In einem Briefe vom März 1776 hat Lenz von sich gesagt: „Mir fehlt zum Dichten Muße und Wärme, Luft und Glückseligkeit des Herzens.“ Ihm fehlte noch mehr: die Gesundheit des Leibes und des Geistes. Daher sein Mangel an Selbstzucht, daher sein ihn verblendender krankhafter Größenwahn, daher die „Affenstreiche“, um deren willen Goethe nachmals von ihm geurteilt hat: „Für seine Sinnesart wüßte ich nur das englische Wort whimsical, welches gar manche Seltsamkeiten in einen Begriff zusammenfaßt.“ Ein andrer Beobachter hat Lenz ein „zappelndes Genie“ genannt. Das letzte Wort aber hat doch wieder Goethe gesprochen, wenn auch zunächst zur Anwendung auf Herder; treffender noch gilt es für Lenz: „Man beurteilt manche Charaktere sehr ungerecht, wenn man alle Menschen für gesund nimmt und von ihnen verlangt, daß sie sich auch in solcher Maße betragen sollen.“

Sechstes Kapitel.

Wagner.

Von den Stürmern und Drängern in Goethes Sonnennähe war Heinrich Leopold **Wagner** (1747—1779) der am schnellsten aus Leben und Literatur weggerissene. Er war ein Straßburger Kind, studierte in seiner Vaterstadt mit Goethe zusammen und tauschte mit ihm dichterische Pläne aus, war wie Lenz und Hölderlin einige Zeit Hofmeister und ist als Anwalt in Frankfurt am Main gestorben. Wagner wird von der Literaturgeschichte meist sehr ungerecht behandelt; sie läßt ihn das unmutige und nicht ganz gerechte Urteil Goethes über eine angeblich von Wagner an seinem Fauststoff begangene Unredlichkeit entgelten. Goethe nannte ihn nach vielen Jahren: „Einen guten Gesellen, obgleich von keinen außerordentlichen Gaben.“ Er will ihm seine „Absicht mit Faust, besonders die Katastrophe von Gretchen“ erzählt haben, und Wagner „faßte das Sujet auf und benutzte es für ein Trauerspiel: Die Kindermörderin. Dieses bedeutendste von Wagners Werken, zugleich, außer Goethes Götz, das einzige wirksame und von dichterischer Kraft zeugende Drama des Sturmes und Dranges, liegt in einem Neudruck vor, und der Leser kann über Goethes Vorwurf durch Vergleichung mit dem Faust selbst urteilen. Er wird wohl anders als Goethe und seine Nachredner richten. Von einem Eingriff in fremdes literarisches Eigentum kann jedenfalls keine Rede sein. Wagners sechsaktiges bürgerliches Trauerspiel Die Kindermörderin (1776) hat in der Hauptsache mit Faust und Gretchen nichts weiter gemeinsam als Kindesmord durch ein verführtes Mädchen. Von Berührungen in Nebenzügen ist die wichtigste: die verführte Eva singt halb im Wahnsinn dem eben ermordeten Kindlein ein Wiegenlied, das dem Gesange Gretchens im Kerker ähnlich ist. Doch selbst diese Übereinstimmung, vorausgesetzt daß Wagner sie aus dem Urfaust (vgl. S. 672) entnommen hätte, begründet nicht den schweren Vorwurf des „Plagiats“. Goethe spricht auch nur von „weggeschnappten Vorsätzen“. Für solche scheinbaren Entlehnungen wie das Schlafpulver, das Gretchens wie Evas Mutter beigebracht wird, gibt es eine gemeinsame ältere Quelle: Richardsons Clarissa. Man wollte sogar in der Benennung

des Famulus im Faust eine späte Rache Goethes an Wagner erblicken; man übersah, daß der Famulus Wagner schon in den ältesten Quellen des Faust-Stoffes steht.

Wagners „Kindermörderin" hat bis in unsere Tage ihre Spielbarkeit behauptet: sie wurde 1904 in Berlin mit dramatischer Wirkung aufgeführt. Sie ist in der Tat eines der stärksten Dramen des 18. Jahrhunderts, wenn wir von Lessing, Goethe und Schiller absehen. Der Gegenstand: Kindesmord und Bestrafung der Mörderin, gehörte zu den oft behandelten Stoffen: Bürger, Lenz, Maler Müller, später Schiller und ja auch Goethe haben ihn behandelt, — mit derbem Griff in die Wirklichkeit hinein Wagner. Nur der erste Akt mit seiner ungeschminkten, aber doch nicht über den dramatischen Zweck hinausgehenden Rohheit wirkte schon auf die Zeitgenossen abstoßend, und Lessings Bruder Karl, der mit Zustimmung Gotthold Ephraims die Kindermörderin für die Bühne bearbeitete, mußte den ersten Akt völlig umändern. Der Straßburger Wagner hat seinem bürgerlichen Trauerspiel die kräftige Lebensfarbe der Vaterstadt gegeben, und seine Menschen sind von greifbarer Deutlichkeit und Echtheit. Evas Vater, der ehrenfeste Straßburger Metzger Humbrecht, ist eine ebenso scharf gesehene Gestalt wie Schillers Musikus Miller; auch die Mutter mit ihrem kupplerischen Leichtsinn hat Schillern sicher bei der Mutter in Kabale und Liebe vorgeschwebt. An wahrhaft dichterisch empfundenen Zügen fehlt es nicht; so ist namentlich der in seiner Wortkargheit ergreifende Abschied zwischen Eva und ihrem Verführer am Schlusse des vierten Aktes eine Leistung, die Wagners Tod mit nur 27 Jahren als einen Verlust für das Drama des 18. Jahrhunderts beklagen läßt. Es ist auch nicht wahr, was z. B. Gervinus von der Kindermörderin geurteilt hat: „Voll entsetzender Gemeinheit und Roheit." Das Stück ist nicht absichtlich roher, als der bitterernste Stoff forderte. Nicht ohne Grund durfte sich Wagner entschuldigen: „Was kann der Maler dazu, wenn sein Porträt häßlich ist? Sobald es gleicht, ist er gegen alle Vorwürfe gesichert." Ob sich Otto Erich Hartleben für seinen „Rosenmontag" nicht an Wagners Offizier erinnert hat, der Briefe fälscht, um einen Kameraden von einem Bürgermädchen zu trennen?

Noch in einem zweiten bürgerlichen Trauerspiel: Die Reue nach der Tat (1775), vor der Kindermörderin entstanden, hat Wagner den Gegensatz der Klassen behandelt, allerdings im engsten Rahmen, ohne Ausblick auf große Gesellschaftsfragen. Die unglückliche Liebe eines tugendhaften Assessors — wohl des ersten Assessors im deutschen Drama — zu einer schönen Kutscherstochter mag uns menschlich rühren, doch tragisch wird unsere Stimmung nicht, umsoweniger als die Mutter des leidenden Helden eine vollkommene Närrin ist und nur Ekel und Empörung in uns erweckt. Auch dieses Stück hat Schiller gekannt, und man muß bewundern, mit welcher Schnellkraft er sich über solche Vorbilder hinausgeschwungen hat.

Aufsehen und lebhafte Zustimmung erregte Wagners 1778 namenlos erschienenes Stücklein: Voltaire am Abend seines Lebens. Durch kecken Witz, große Auffassung weltliterarischer Fragen und sichere Form ähnelt es mehr als Lenzens Pandämonium den Fastnachtspielen Goethes. Es enthält den grimmigsten Hohn gegen Voltaires gesamtes Lebenswerk und gehört unter die schroffsten Lossagungen vom dichterischen Franzosentum des 18. Jahrhunderts, als das Siegel auf das von Lessing begonnene Werk der Zertrümmerung der französischen Geistesherrschaft in Deutschland. Wagner läßt darin dem soeben in Paris gekrönten Voltaire durch eine Erscheinung, den „Herrn Genius des 19. Jahrhunderts", das Urteil der Nachwelt vorausverkünden, und dieses weicht nicht allzu weit von dem Wahrspruch des 19. und des 20. Jahrhunderts ab.

Goethes Unmut gegen Wagner hatte noch eine andre Quelle als die angebliche Übereinstimmung der Kindermörderin mit der Tragödie Gretchens. Mit erstaunlicher Treue in der Nachäffung des Goethischen Geniestils hatte Wagner 1775 ein Knittelvers-Dramachen veröffentlicht: Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten. Prometheus ist Goethe, Deukalion Werther, und das mit altertümelnden Holzschnittchen verzierte derblustige Stücklein

sollte die albernsten unter den Beurteilern des Götz und des Werther züchtigen. Da man für den Verfasser Goethe selbst hielt, so sah dieser sich genötigt, von Weimar aus seine Urheberschaft öffentlich zu bestreiten.

Siebentes Kapitel.

Maler Müller.

Der unter diesem Namen bekannte Dichter und Maler **Friedrich Müller** wurde in Kreuznach 1749 geboren, gehörte im Anfang der siebziger Jahre zum Kreise Dalbergs in Mannheim und Mercks in Darmstadt, begegnete 1777 Lessing in Mannheim, reiste 1778, damals schon ein bewunderter Dichter, nach Italien, um sich als Maler zu vervollkommnen — mit Unterstützung Goethes —, kehrte nicht wieder nach Deutschland zurück und ist, ohne seinen dichterischen Ruhm zu mehren, aber auch ohne es in der Malerei zum Höchsten zu bringen, in Rom 1825 hochbetagt gestorben. König Ludwig I. von Bayern hat ihm in der Kirche des Heiligen Andreas in Rom ein Denkmal setzen lassen.

Genannt wird vom Maler Müller am meisten sein Faust, gelesen aber werden außer wenigen Liedern höchstens noch seine Idyllen. Den Faust-Stoff hatte er unabhängig von Lessing wie von Goethe aufgegriffen (1776); wie er an den Freiherrn von Gemmingen (vgl. S. 657) schrieb, hatte ihn der Stoff seit seiner Kindheit beschäftigt. Er hatte ihn gleich Lessing und Goethe vom Puppenspiel und Volksdrama Faust her. Den Faust wählte er zum dramatischen Helden, „weil er ihn vor einen großen Kerl nahm“, nach der Titanenart der jungen Himmelstürmer. Das Drama Marlowes (vgl. S. 670) hat er so wenig wie Goethe damals gekannt. Merkwürdig ist das Wort in Müllers Widmung des Faust an Gemmingen, wo er, wie Goethe in seiner Zueignung zum Faust, von „erster Liebe, erster Freundschaft“ spricht, die ihm bei seinem Werk eingefallen seien. Müllers Faust ist stärkster Sturm und Drang, sein dichterischer Wert ist sehr gering. Der Stoff hat ihn, nicht er den Stoff bemeistert. „Mag dieser mein Faust nur Fußgestell eines Würdigern sein“, so heißt es mit ahnungsvoller Weissagung in seiner Vorrede der Ausgabe von 1778 zum ersten Teil von „Fausts Leben“.

Ein andrer Titanenstoff, das Trauerspiel Niobe, ist trotz einer gewissen Größe, die aber mehr im Gegenstand als im Kunstwerk liegt, gar zu eintönig, um dramatisch zu wirken.

Aus dem unmäßig langen Drama Golo und Genoveva sind nur die wenigen Zeilen des Liedes geblieben:

> Mein Grab sei unter Weiden
> Am stillen, dunkeln Bach!
> Wenn Leib und Seele scheiden,
> Läßt Herz und Kummer nach.
> Vollend' bald meine Leiden!
> Mein Grab sei unter Weiden
> Am stillen, dunkeln Bach!

Das Lied war so recht nach dem Herzen der späteren Romantiker, wie denn überhaupt Maler Müller durch die Wahl mancher Stoffe aus dem deutschen Mittelalter eine Art Überleitung von den Stürmern und Drängern zu den Romantikern bildet. Golo und Genoveva haben nach Jahren Tieck zu seinem Drama Genoveva den Anstoß und noch einiges mehr gegeben. Als einen Dramatiker hat Müller sich auch in diesem Drama nicht erwiesen: die ungeheure Länge, die ewigen Wiederholungen und die allzu vielen Plattheiten, die als fromme Einfalt beabsichtigt waren, ermüden so, daß man der aufblitzenden seltenen Schönheiten kaum gewahr wird.

Vortreffliches aber hat Müller in seinen Idyllen geleistet, von denen einige noch heute nicht vergessen sind. Am wenigsten gelungen sind die biblischen; dagegen steckt in den Idyllen mit antiken Stoffen so viel Bildliches und dichterisch Empfundenes, dazu ein so liebenswürdiger Humor, daß jede einzelne die ganze Geßnersche Idyllen-Dichtung totschlägt. Die beiden Idyllen Der Satyr Mopsus und Bacchidon und Milon (1775), aber auch der Faun gehören zu den Besten, was je in dieser Gattung gedichtet wurde,

Paul Heyses Letzter Kentaur hat an Müllers klassischen Idyllen seine Vorläufer gehabt. — Eine „deutsche Idylle": Ulrich von Koßheim ist ein wenig süßlich, immerhin aber besser als Geßners blumiges Gerede ohne Handlung.

Kleine Meisterwerke dieser Gattung, dazu grunddeutsche Dichtungen sind die zwei pfälzischen Idyllen: Die Schafschur und Das Nußkernen. Wie sich die Menschen vom Lande in diesen dramatischen Bilderchen zu gemeinsamer ländlicher Arbeit zusammenfinden, wie dabei munter und ernst geplaudert wird, wie sich aber auch eine anziehende Handlung entwickelt, das alles ist so tüchtig und zugleich dichterisch dargestellt, daß diese anspruchslosesten Arbeiten aus der ganzen Sturm- und Drangzeit alle Titanendramen Müllers und seiner Genossen an bleibendem Wert weit hinter sich lassen. In der Schafschur macht sich ein richtiger Schäfer über die erkünstelten Schäfereien lustig: „Was? Das Schäfer? Das sind mir kuriose Leute, die weiß der Himmel wie leben, — hungern oder durften nie; leben nur von Rosentau und Blumen." Im Nußkernen wird die ergreifende Geschichte erzählt von der Kindesmörderin, deren Verführer selbst sie zur Richtstätte schleifen muß.

Von Müllers Liedern ist noch recht volksbeliebt das mit dem Vers „Heute geh' ich, heute wandr' ich" beginnende.

Achtes Kapitel.

Die Mitläufer.

Noch einiger Mitläufer von Sturm und Drang ist zu gedenken. Da ist der Kraftmensch Christoph **Kaufmann** (1753—1795) aus Winterthur, der nie etwas Zusammenhängendes geschrieben, aber darum nicht minder, eher noch mehr, von den geblendeten Jugendgenossen gefeiert wurde. Er besaß jene Selbstsicherheit, die der literarische Schwindler zuweilen mit dem Genie teilt, und wodurch Kaufmann besonders Schwärmer wie Lavater jahrelang getäuscht hat. Mit wallenden Locken und offener Brust durchzog er als „Gottes Spürhund" die deutschen Literaturgefilde, lebte von seiner Kraftgenialität und endete bei den frommen Herrnhutern. Sein stolzer Wahlspruch „Man kann was man will, und man will was man kann" war in seinem Munde nur eine hohle Redensart, denn Kaufmann konnte ebenso wenig, wie er ernstlich wollte.

Ein andrer Mitläufer ist der Literatur gefährlicher geworden, weil er eine Reihe von Dramen im Tone von Sturm und Drang verfertigt hat, meist durch irgend ein Muster angestachelt: Ludwig Philipp Hahn, ein Pfälzer aus Trippstadt (1746—1814). Man verwechsele ihn nicht mit dem Hahn im Göttinger Hain. Er war der älteste unter den Teilnehmern der Bewegung, hat den eigentlichen Stürmern und Drängern persönlich ferngestanden, Goethe erwähnt ihn gar nicht. Ohne allen Beruf zum Dichter hat er eine Zeitlang den „starken Mann" gespielt, sich aber früh von dem brotlosen Handwerk zurückgezogen und hinfort als ehrsamer Beamter in der Pfalz gelebt.

Von seinen Dramen verdient allenfalls Der Aufruhr zu Pisa (1776) Erwähnung; er behandelt die Vorgeschichte zu Gerstenbergs Ugolino. Hahn aber war nicht entfernt seiner Aufgabe gewachsen; er hatte Goethe und Klinger nur das dramatische Räuspern und Spucken abgeguckt und konnte ungefähr ebenso wüst drauflos brüllen wie der Dichter von „Sturm und Drang", so z. B. in der Stelle: „Zerschmettere den Verbrecher und gib seine Asche dem heulenden Sturmwind, daß er sie jahrelang im Wirbel herumtreibe und dann da ein Stäubchen, dort ein Stäubchen auf modernden Sumpf oder tote Äser hinstreue!"

Anziehender als diese Mitläufer ist ein Werkchen, das uns den wildesten Stürmer und Dränger, Klinger, von einer ganz neuen Seite zeigt und zugleich beweist, daß der sich so toll geberdende oberrheinische Most wohl auch bei Anderen als Goethe und Klinger noch einen Wein gegeben hätte, wäre ihnen längeres Leben und gesunde Entfaltung in der Heimat beschieden gewesen. Das selten gewordene Werkchen führt den absichtlich drolligen Titel

Plimplamplasko, rührt aus dem Jahre 1780 und hat zu Verfassern: Klinger, dazu seine schweizerischen Freunde Sarazin (1742—1802) und Lavater. Es ist ein kleiner Roman in der ungeschickt nachgeahmten Sprache des 16. Jahrhunderts und erzählt die Geschichte eines Kraftgenies Plimplamplasko, Sohnes von Anthoni aus Pompolien. Gleich nach der Geburt packt der Kraftbengel den eigenen Vater bei der Nase; dem taufenden Priester spuckt er ins Gesicht. Herangewachsen kämpft er um die holde Prinzessin Genia mit dem Jüngling Puro Senso, besiegt diesen zwar hinterlistig, wird aber später entthront und „mußte arbeiten, wollte er essen". Hier ein Pröbchen von der Sprache jener Selbstverspottungschrift. Der König Plimplamplasko schrieb Bücher für sein dummes Volk im Kraftmenschenstil, „und waren die Büchlein wahre Sehnenspanner, dann sie spannten die Nerven, daß es tät tönen, und fragten nit, was es wär'n für Nerven, sundern sie tätens auch an Lumpennervlein, die sie so spannen täten, daß sie zerrissen". — Wer sich mit solcher geistigen Freiheit spottend über sich selbst erheben kann, der beweist, wie viel gesunder Kern in der lächerlichen Schale der Manier doch bei den Stürmern und Drängern gesteckt hat. Selbst im Faust des Malers Müller findet sich eine solche Verspottung der Kraftmeierei. Er läßt einen Literaturteufel Atoti sich lustig machen über „die Dichter, die Strohhalmen in den Armen führen, mit denen sie gewaltig durch die Straßen schwingen, immer schreiend von Kraft und Stärke, Sturm und Drang".

Noch eines Seitenschößlings des Sturm- und Drang-Dramas ist zu gedenken: des durch Goethes Götz hervorgerufenen nachahmenden **Ritterdramas.** „Auf der Bühne rasselten Panzer und Helme des Götz, ohne dessen Verstand und Gemüt" (Tieck in der Einleitung zur Ausgabe von Lenz). Der verhältnismäßig begabteste unter den Nachahmern war der Bayer Josef August von Törring (1753—1826), der wie Hahn später von der Dichterei abstand und als Präsident des bayrischen Staatsrats in München gestorben ist. Bei ihm, wie schon in Goethes Götz, sehen wir die bewußte Richtung auf das Vaterländische: seine beiden Dramen nannte er ein vaterländisches Schauspiel und Trauerspiel. Er hat ein Drama Kaspar von Thorringer mit einem Stoff aus seiner eigenen Familiengeschichte geschrieben und eine Agnes Bernauerin (1780), die erste Behandlung jenes Stoffes, den nachmals zwei unserer größten Dramatiker aufgegriffen haben: Hebbel und Otto Ludwig. Der dichterische Wert beider Dramen ist äußerst gering; sie und manche ähnliche Ritterdramen dienen uns nur zum Beweise für die tief aufrührende Wirkung von Goethes Götz. Die Feme, die Köhler im Walde, ja selbst die Vornamen, bei Törring sogar ganze eindrucksvolle Sätze wurden einfach dem Götz nachgedichtet. Goethe hat die ganze Gattung, die er doch selbst hervorgerufen, in seinem Scherzspiel „Das Neueste von Plundersweilern" gemütlich verspottet: „Aller Riesenvorrat hier Ist von Pappe und von Papier."

Neuntes Kapite.

Schubart.

Ihn stießen sie aus frischen Lebensgärten
In dunkle, modernde Gewölbe nieder, — —
Und als den Kerker sie ihm aufgeschlossen,
Schien ihm die Welt von Gram und Nacht umflossen.
(Justinus Kerner.)

Außerhalb des Kreises der oberrheinischen Sturmgesellen hat ein in vieler Hinsicht zu ihnen gehörender Schwabe gestanden: Christian Friedrich Daniel **Schubart.** In Obersontheim wurde er am 26. März 1739 geboren, war also 10 Jahre älter als Goethe, 20 älter als Schiller. Er hat Theologie studiert, ist aber wie so viele theologische Dichter des 18. Jahrhunderts kein Theologe geworden, sondern hat gedichtet, ist Musikdirektor und Organist gewesen, hat für Zeitungen geschrieben, mit einer Kühnheit, die selbst heutzutage gefahrvoll wäre, die aber im Jahrhundert des aufgeklärten, hier und da in Deutschland aber noch ganz paschamäßigen kleinfürstlichen Despotismus deutschen Schriftstellern die Freiheit, in einigen Fällen das Leben kostete. Schubart kam mit dem Verluste der Freiheit davon, verlor aber mit ihr zugleich den Adel der Seele und hat nach

der endlichen Befreiung nur noch als ein Schatten seiner selbst dahingelebt. Derselbe Herzog Karl Eugen von Württemberg, vor dessen Kerkermeisterlaunen Schiller aus der Heimat floh, ließ Schubart ohne andres Recht als das der rohen Gewalt am 23. Januar 1777 heimtückisch auf württembergischen Boden verlocken, gefangen nehmen und auf der Feste Hohenasperg ohne Verhör und Richterspruch schmachten, lange in einem unterirdischen Kerker, dann in etwas menschlicherer Haft. Ebenso willkürlich setzte er ihn nach zehn Jahren in Freiheit, und mit gebrochenen Schwingen hat der einst so wildkühne schwäbische „Geier" (Schubarts Selbstbenennung) noch bis zum 10. November 1791 hingelebt. Der Herzog war längst schon nicht ohne Grund gegen Schubart aufgebracht gewesen, dessen furchtbares „Kaplied" die fürstlichen Seelenverkäufer gebrandmarkt hatte. Dazu hatte Schubart den „Erziehungswüterich" Karl Eugen durch seine Stachelverse gereizt:

Als Dionys aufhörte, ein Tyrann zu sein,
Da ward er ein Schulmeisterlein.

Der Herzog bewies an Schubart, daß die Schulmeisterei die Tyrannei nicht ausschloß, und setzte sich das Ziel, den rebellischen Dichter zu erziehen. In seinem Sinn ist ihm das vollkommen gelungen: Schubart sank so tief, seinen Kerkermeister und Peiniger zum Geburtstag anzusingen:

Karl den Volksbeglücker,
Der dem Unterdrücker
Freier Menschen flucht!

Daß Schubart sich der Schmach solcher erzwungenen Heuchelei bewußt geblieben, beweist die noch auf dem Hohenasperg geschriebene Vorrede zu seinen gesammelten Werken: „Nur die Gebirgshöhe der Freiheit weitet die Seele, und der Knechtschaft Geklüft verengt sie." Alle sittliche Empörung aber, die wir beim Lesen von Proben dichterischer Selbsterniedrigung Schubarts empfinden, darf nicht ihn, sondern einzig seinen Seelenmörder treffen.

Am bekanntesten ist Schubart noch heute, außer durch sein furchtbares Geschick und seine Beziehungen zu Schiller, durch einige Lieder, vornehmlich durch das erwähnte Kaplied:

Auf, auf! ihr Brüder und seid stark,
Der Abschiedstag ist da!
Schwer liegt er auf der Seele, schwer:
Wir sollen über Land und Meer
Ins heiße Afrika. — —

An Deutschlands Grenze füllen wir
Mit Erde unsre Hand,
Und küssen sie, das sei der Dank
Für deine Pflege, Speis' und Trank,
Du liebes Vaterland!

Es war ein Lied, das jeder Württemberger kannte; Schiller verdankte ihm einen der erschütterndsten Auftritte in Kabale und Liebe (II 2).

Die besten Lieder Schubarts sind die mit politischem Inhalt, so namentlich ein ergreifendes auf Frischlin, jenen andern württembergischen Gefangenen (vgl. S. 228), mit den schönen Versen:

Dein Auge sah nicht mit dem Scholiasten
Der Wörter Kram und Perioden Fluß;
Es sah das Schöne, sah das Wetterleuchten
Des Genius.

Bewegend ist auch das Lied „Der Gefangene" (Gefangner Mann, ein armer Mann); dichterisch wertvoll das an die Tonkunst:

Göttin der Tonkunst, auf purpurnen Schwingen
Kamst du von Sion zu Menschen herab —

und zuweilen gelang ihm auch ein einfaches sanftes Lied, wie Das Mutterherz:

Mutterherz, o Mutterherz!
Ach! wer senkte diese Regung,
Diese flutende Bewegung,
Diese Wonne, diesen Schmerz,
Süß und schauervoll in dich!
Gott, der Herzenbilder,
Sprach zur roten Flut
In den Adern: Milder
Fließe, still und gut!
Und da strömten Flammen
Alle himmelwärts
In der Brust zusammen,
Und es ward ein Mutterherz.

Auf Hohenasperg, empört über ein gebrochenes Versprechen des Herzogs, ihn bald zu befreien, dichtete Schubart sein Anklagelied Die Fürstengruft:

Da liegen sie, die stolzen Fürstentrümmer,
Ehmals die Götzen ihrer Welt!
Da liegen sie, vom fürchterlichen Schimmer
Des blassen Tags erhellt. —

Da liegen Schädel mit verloschnen Blicken,
Die ehmals hoch herabgedroht,
Der Menschheit Schrecken! denn an ihrem Nicken
Hing Leben oder Tod.

Nun ist die Hand herabgefault zum Knochen,
Die oft mit kaltem Federzug
Den Weisen, der am Thron zu laut gesprochen,
In harte Fesseln schlug. —

Es ist das Stärkste, was nicht nur Schubart, sondern überhaupt ein Dichter jener Zeit gegen die kleinen Tyrannen gedichtet hat; in Schwaben ging es gedruckt oder abschriftlich von Hand zu Hand. Auch der Herzog bekam es zu lesen und verlängerte seinen Erziehungsversuch an dem kühnen Dichter.

Schubarts Gedicht Der ewige Jude, in freien Rhythmen, zeigt Größe und enthält Stellen von erhabenem Schwunge. Goethe hatte es bei dem Entwurf zu seinem Ewigen Juden noch nicht gelesen.

Seine Freiheit verdankte Schubart den fortgesetzten Vorstellungen seiner Vaterstadt, vieler angesehenen Einzelpersonen, zuletzt der Vermittlung des preußischen Königs Friedrich Wilhelms II., bei dem sich die Karsch (vgl. S. 442) für den Gefangenen verwandt hatte.

Von Schubarts Prosaschriften sind bemerkenswert die im Kerker von ihm aufgezeichneten Betrachtungen: „Leben und Gesinnung" (1791). Über die Entstehung heißt es: „Ich hatte kein Buch, kein Papier, keine Schreibtafel, keine Feder, keinen Bleistift, keinen polierten Nagel. — Mir zur Seite lag ein Mitgefangener, der mehr Freiheiten hatte als ich: dem diktierte ich dies mein Leben durch eine dicke Wand in die Feder." Auch seine noch heute lesenswerte Schrift: „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst" hat er auf solche Weise ohne jedes literarische Hilfsmittel aufzeichnen lassen. Am Schlusse des von Deutschland handelnden Teiles stehen Sätze wie diese:

Musikalischer Geist gehört zu den Hauptzügen des deutschen Charakters. Im Tone des herzigen Volksliedes ist Deutschland noch von keinem Volke übertroffen worden. — Welches Volk hat einen Kirchengesang wie wir? — Welches Volk hat uns je in der Instrumentalmusik übertroffen?

Aus Schubarts Erzählung in den vermischten Schriften: „Zur Geschichte des menschlichen Herzens" (1775) hat Schiller den Stoff zu den Räubern geschöpft. Es ist eine mittelmäßig vorgetragene Geschichte von zwei Söhnen Wilhelm und Karl, und man wundert sich beim Lesen, wie sich Schiller dadurch hat begeistern lassen können.

Schubart gehört auch zu den Begründern der neudeutschen Presse als Herausgeber und alleiniger Verfasser des damals einzigen selbständigen politischen Blattes in Süddeutschland, ja in Deutschland überhaupt. Seine Deutsche Chronik, deren erstes Blatt im März 1774 erschien, ist eines der besten Erzeugnisse des älteren deutschen Zeitungswesens. Von Schubart selbst rühren nur die bis 1777 erschienenen Nummern her; die nach seiner Befreiung herausgegebene Vaterländische Chronik ist nur merkwürdig als ein Beweis für die seelenmordende Wirkung der Kerkerhaft auf einen Geist wie Schubarts. In den Oktavbändchen seiner Deutschen Chronik stehen erstaunliche Sätze, wenn man die Zeit und das Land ihrer Niederschrift bedenkt, — z. B.:

Weine nicht, deutscher Mann: die Löwen erwachen, sie hören das Geschrei des Adlers, seinen Flügelschlag und Schlachtenruf. Sie stürzen hervor, wie die Cherusker aus den Wäldern stürzten, reißen abgerissene Länder aus den Armen der Fremden, und unser sind wieder ihre fetten Triften und ihre Traubenhügel. Über ihnen wird sich ein deutscher Kaiserthron erheben und schrecklichen Schatten auf die Provinzen seiner Nachbarn werfen. (1774.)

Lange vor der französischen Revolution hat Schubart in seiner Deutschen Chronik die Abschaffung der Prügelstrafe, die Nachahmung englischer Selbstverwaltung und öffentlicher Freiheit gefordert. In einem besondern Abschnitt seines wöchentlich zweimal erscheinenden Blattes wurden unter „Dichtkunst" alle wichtigen Neuheiten der deutschen Literatur besprochen. Von der Art, wie er seine Aufsätze zustande gebracht, heißt es bei Schubart:

Ich schrieb sie oder vielmehr diktierte sie im Wirtshause, beim Bierkrug und einer Pfeife Tabak,

mit keinen Subsidien als meiner Erfahrung und ein bischen Witz versehen, womit mich Mutter Natur beschenkt hatte.

In Schwaben hat keiner mit hellerer Freude als Schubart dem Adlerfluge Schillers nachgeschaut. Schon 1782 schrieb er: „Schiller ist ein großer Kerl, — ich liebe ihn heiß." Und in seinem Lied an Schiller (1782) stehen Dankverse für Schillers lyrische Anthologie:

Dank dir Schiller für die Wonne,
Die deinem Gesang entquoll! —
Auch ich schlang deinen Gesang, —
Sah nicht des eisernen Gitters Schatten,
Den die Sonne malt
Auf meines Kerkers Boden!
Hörte nicht Fesselgeklirr am wunden Arm.
Denn du sangst!
Schiller, du sangst!

Am Schlusse verkünden die prophetischen Verse:

Zu stählen seiner Brüder milchzerflossenen Mut;
Zu sprechen Lebenshoffnung
Ins Herz des Leidenden! — —
Er wird es tun!
Dein Schiller wird es tun.
Gott gab ihm Sonnenblick,
Und Cherubs Donnerfluch
Und starken Arm, zu schnellen
Pfeile des Rächers vom tönenden Bogen.

Das Wort vom tönenden Bogen hat viele Jahre später ein andrer Schwabe, Eduard Mörike, in seinem Hymnus auf Schiller wiederholt:

Wir hörten deines Adlerfittichs Rauschen
Und deines Bogens starken Klang.

Schillers Freiheitsinn hat sich an Schubarts Gedichten und der Deutschen Chronik gestählt, und aus einem Worte der Vorrede zu einer Gedichtsammlung Schubarts, wo gesprochen wird von „ein paar Feuerflocken dem oder jenem in die Seele werfen", sind die fast gleichen Worte des Marquis Posa im Don Carlos (III 9) entstanden. Eine besondre Freude fand Schubart an Schillers Lied an die Freude, das er 1789 zu vertonen versuchte.

Schubarts Andenken leidet ähnlich wie Bürgers an der allzu vollständigen Ausgabe seiner Gedichte; eine Auslese würde uns einen der erinnerungswerten Dichter aus der vorklassischen Zeit retten. Schon als eines der Frühsänger deutscher Freiheit und Einheit sollten wir Schubarts nicht vergessen, des Dichters der Strophe:

Ha, vielleicht ist sie da, göttliche Freiheit,
Die heilige Stunde deiner neuen Erscheinung!
Schon donnert in Tuiskons Hainen
Dein Feldgeschrei: Der deutsche Bund!



Fünfzehntes Buch.
Goethe.
Bis zum Bunde mit Schiller.

Erstes Kapitel.
Leben in Weimar und Reise nach Italien.

O Weimar! dir fiel ein besonder Los!
Wie Bethlehem in Juda, klein und groß!
(Goethe: Auf Miedings Tod).

1. — Hof und Stadt.

Als der Frankfurter Anwalt Dr. Wolfgang Goethe am 7. November des Jahres 1775 in **Weimar** einfuhr, hatte die Stadt 6000, das Herzogtum 100 000 Einwohner. Frau von Stael nannte Weimar noch 1802 „nicht eine kleine Stadt, sondern ein großes Schloß". Ohne den Hof hatte Weimar damals nicht die geringste Bedeutung. Es war ein Städtchen, so dürftig in allen Bequemlichkeiten des Kulturlebens, wie man es heute kaum noch in den rückständigsten östlichen Gegenden Deutschlands antrifft. Jämmerliches Pflaster, Straßenbeleuchtung nur ein Begriff, Wohnräume von der bescheidensten Art. Schiller, aber selbst Goethe haben in Kammern geschlafen, die heute großstädtischen Dienstboten zu schlecht scheinen. Der Park, jetzt Schmuck und Stolz der aufblühenden schönen Stadt, war damals eben erst angelegt; Goethe fing sogleich an, Bäume zu pflanzen und neue Wege vorzuzeichnen. Ein Hof mit literarischen Bestrebungen, aber ohne Hoftheater. Von 1774 bis 1783 hat es nur ein Liebhabertheater in Weimar gegeben. Die Studenten von Jena nannten das daneben bestehende Liebhabertheaterchen in dem benachbarten Lauchstädt, jenes, worin Iphigenie mit Goethe als Orest zuerst gespielt wurde, die Schafhütte.

Mehr als ein Jahrhundert war vergangen, seitdem zuletzt weimarische Fürsten durch ihre Teilnahme an einer deutschen Sprachgesellschaft ihre Liebe für höhere Geistesanliegen bekundet hatten (vgl. S. 259). Durch eine Nichte Friedrichs des Großen, die Herzogin **Anna Amalia** (1739—1807), war Weimar aufs neue ein Brennpunkt deutscher Bildung geworden. Nach nur dreijähriger Ehe 1758 verwitwet, hat sie mit kluger Hand bis zur Großjährigkeit ihres ältesten Sohnes Karl August (3. September 1775) die Regierung geführt und den Grundstein zu Weimars unvergleichlicher geistiger Bedeutung gelegt. Sie war, wenn nicht die Begründerin, so doch die bewußte Förderin der weimarischen Bibliothek (vgl. S. 367); auch die Anfänge des Weimarischen Theaters führen auf sie zurück. Sie hatte Wieland als Erzieher ihrer zwei Söhne nach Weimar berufen; sie blieb noch lange Oberhaupt und Schutzgeist des literarischen Fürstenhauses. Wieland, der sie von unsern Klassikern am längsten gekannt, hat von ihr gerühmt: „Sie war in ihrer Art so gut die Einzige, als Friedrich II. in der seinigen." Wie sie einen Romandichter zum Prinzenerzieher berufen hatte, so nahm die damals erst 36jährige Herzogin den in seinem jungen Ruhm strahlenden Goethe mit warmer Begeisterung auf und ist ihm bis an ihr Ende eine treue Gönnerin geblieben.

Karl August war 18 Jahre alt, als er Goethe nach Weimar einlud; der 20jährige Herzog machte seinen kaum 28jährigen Freund zum Geheimen Rat. Welch eine jungstrahlende Welt war doch die zu Weimar am Beginn des letzten Jahrhundertviertels! Wir können sie nicht verstehen, wenn wir uns nicht immer wieder ihrer blühenden Jugend erinnern. Karl Augusts Freundschaft für Goethe hat durch mehr als ein halbes Jahrhundert die Probe bestanden. Der Herzog hat Goethe stets geduzt, anfangs Goethe auch

ihn, sogar in Briefen; allmählich trat das Sie an die Stelle, in den Briefen aus Goethes Spätzeit heißt es sogar Durchlaucht. Wohl bekam die alte Freundschaft vorübergehend einen Riß, als der Herzog gegen Goethes Willen eine Theateraufführung befahl, worin ein kluger Hund auf die Bühne kam; doch der Riß heilte wieder zu, und erst der Tod hat in Wahrheit diese Gemeinschaft eines großen Dichters mit einem edeln Fürsten auf der Menschheit Höhen aufgelöst. Goethe hat den Herzog in seinem Gedicht auf **Ilmenau**, 1783, („Anmutig Tal! du immergrüner Hain!") mit freimütiger Ergebenheit geschildert.

Auf Karl August gehen auch die Verse im Tasso: „Ein edler Mensch zieht edle Menschen an Und weiß sie festzuhalten." Von der geistigen Innigkeit des Verhältnisses zwischen Herzog und Dichter zeugen ihre Briefe, und mancher von Karl August liest sich als habe Goethe selbst ihn geschrieben. Freilich dürfen wir uns nicht vorstellen, der Herzog habe seines Dichters Schöpfungen angeregt oder beeinflußt; was Karl August ihm gewesen, hat Goethe in die Worte zusammengefaßt, der Fürst habe ihm

> Gegeben, was Große selten gewähren:
> Neigung, Muße, Vertraun, Felder und Garten und Haus.

Unter Karl August hat auch die Universität Jena ihre höchste Blüte erreicht: Goethe wurde ihr Fürsorger, Schiller durch Goethe ihr Lehrer.

Neben dem Herzog mit seinen Leidenschaften zum Edlen wie zum Grobmenschlichen stand die **Herzogin Luise** (1757—1830), bei Goethes Einzug in Weimar achtzehnjährig wie ihr Gemahl. Zartfühlig, dem Genietreiben abhold, im Grunde nicht für einen Kreis passend, in dem der Genius, nicht das Herkommen gebot, hat sie durch ihre Sanftmut doch von allen Mitgliedern der Weimarischen Hof- und Dichtergesellschaft tiefe, oft schwärmerische Bewunderung erzwungen. „Engel Luischen" nennt sie der jüngere Stolberg, und auch bei Goethe heißt sie oft mit dem Lieblingswort seines Herzens: der Engel. Erst vor kurzem ist bekannt geworden, daß die Herzogin Luise es gewesen, die in scheuer Heimlichkeit dem bekümmerten Herder von fernher namenlos zweitausend Gulden senden ließ.

Dennoch darf man sich die am Weimarischen Hof bei Goethes Einzuge herrschenden Zustände und Stimmungen nicht ganz rosenfarbig vorstellen: die Herzogin wurde oft genug durch die Wildheit ihres Gatten erschreckt, und eine dem Hof so nahestehende Beobachterin wie Charlotte von Stein schrieb an Zimmermann 1776 in einer Schilderung ihres Lebenskreises: „Ein Regierender mit sich und aller Welt unzufrieden, ein noch schwächlicherer Bruder, eine kummervolle Mutter, eine mißvergnügte Gattin, alle insgesamt gutmütige Geschöpfe, aber nichts, was in dieser unglücklichen Familie zusammenstimmte."

Die Weimarer Gesellschaft war mit wenigen Ausnahmen mehr neugierig als erfreut durch Goethes Berufung zu unbestimmten Diensten. Einen Freund fand Goethe zunächst nur in dem militärischen Prinzenerzieher **Karl Ludwig von Knebel** (1744—1834), einem früheren preußischen Offizier und vielseitig gebildeten Literaturliebhaber. Kein großer Schriftsteller, aber ein kluger Zuhörer und Würdiger des Bedeutenden. Er hatte die erste Bekanntschaft zwischen Karl August und Goethe im Dezember 1774 in Frankfurt herbeigeführt. Goethe hat ihn, den Genossen während mehr als eines halben Jahrhunderts, den „Urfreund" genannt.

Am gespanntesten auf das junge Genie war **Wieland**, den Goethe kurz zuvor so herb mitgenommen hatte (vgl. S. 558). Nach der ersten Begegnung mit dem Verfasser der Posse „Götter, Helden und Wieland" schrieb der entzückte Dichter der Alceste wie berauscht an Merck: „Für mich ist kein Leben mehr ohne diesen wunderbaren Knaben", und in seinen Versen auf Goethe hat er damals das Schönste geschrieben, was wir überhaupt von Wieland besitzen:

> Mit einem schwarzen Augenpaar,
> Zaubernden Augen voll Götterblicken,
> Gleich mächtig, zu töten und zu entzücken,
> So trat er unter uns herrlich und hehr,
> Ein echter Geisterkönig daher.
> So hat sich nie in Gottes Welt
> Ein Menschensohn uns dargestellt.

Von Wieland rührt auch das feine Wort über Goethes Verhalten nach dem Ausbrausen des jungen Mostes der Geniezeit her: „Von dem Augenblicke an, da er (Goethe) decidiert war, sich dem Herzog und seinem Geschäft zu widmen, hat er sich mit untadeliger Sophrosyne und aller ziemlichen Weltklugheit aufgeführt" (an Merck).

Die mächtigste Person nach und neben dem Fürsten war der Minister von Fritsch, der mit entschuldbarem Unmut die bald darauf vom Herzog beschlossene Einführung Goethes in den Staatsrat ansah. Im Juni 1776 wurde Goethe „Geheimer Legationsrat", nachdem Fritschens Widerstand durch des Herzogs festen Willen und der Herzogin Amalie persönliche Vermittlung besiegt war. Goethe hatte beim Einzug in Weimar keineswegs an ein dauerndes Verweilen gedacht; bald aber bekannte er: „Von fremden Zonen bin ich herverschlagen Und durch die Freundschaft festgebannt." Daß es nicht bloß die Freundschaft, sondern ein stärkeres Gefühl war, das ihn an Weimar bannte, werden wir erfahren. Jedenfalls war er schon 1776 entschlossen, in Weimar fortan die Stätte seines Wirkens zu sehen: „Der Herzog hat mich endlich auch an seine Geschäfte gebunden. Aus unserer Liebschaft ist eine Ehe geworden, die Gott segne."

Die weniger berühmten Mitglieder des Weimarer Fürsten- und Geisteshofes können nur erwähnt werden. Von Schriftstellern außer Wieland lebten in Weimar und in Berührung mit Goethe: Bertuch, ein geborener Weimarer, der Begründer der Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung, Übersetzer des Don Quijote und Dichter des unsterblichen „Jungen Lämmchens weiß wie Schnee"(S.466); – Musäus, der Märchenschreiber (S.485); – Bode (gest. 1783), der Übersetzer der Engländer Fielding, Smollet, Goldsmith, ein Freund Lessings; — auch Vulpius, der Verfasser des Rinaldo Rinaldini, der spätere Schwager Goethes, sei noch einmal genannt (S. 494). In Goethes Alterszeiten sind von Schriftstellern hinzugekommen: der Schweizer Heinrich Meyer, der Kunstmeyer genannt; und schon ein Jahr nach Goethes Eintritt in Weimar folgte ihm auf sein Bemühen Herder, der Weimar nicht wieder verlassen hat. Außerdem ist als Freund im Alter der Kanzler Müller zu nennen. Wie Weimar später zum Sammelpunkt aller den höchsten Zielen zugewandten geistigen Bestrebungen wurde, das steht auf den ruhmreichsten Blättern der Geschichte deutscher und menschlicher Bildung. „Lauter Menschen, die man an einem Orte nicht beisammen findet", heißt es schon bei Schiller, noch bevor er selbst zum engsten Weimarer Tempelkreise gehörte.

Aus der eigentlichen Hofgesellschaft sind um Goethes willen zu nennen: ein Regierungsrat von Einsiedel, in jungen Jahren der Belustiger des jungen Hofes, der Anführer des vergnügten Genietreibens; eine Frau von Werther; ein Junker von Wedell, des Herzogs gleichaltriger Jagdgenosse; ein bei Goethes Ankunft 23jähriges Hoffräulein Luise von Göchhausen, der wir eine Abschrift der frühesten Niederschriften zum Faust verdanken; endlich der Oberstallmeister von Stein, der Gatte von Goethes Freundin Charlotte von Stein.

Auch über eine Priesterin jener Kunst, der die Nachwelt keine Kränze flicht, ist Unsterblichkeit durch Goethes Dichtung ausgegossen: wer von seinem Leben in Weimar, von der ersten Aufführung seiner Iphigenie spricht, muß der reizenden Darstellerin der Hauptrolle, Corona Schröters, gedenken:

> Es gönnten ihr die Musen jede Gunst,
> Und die Natur erschuf in ihr die Kunst. (Goethe.)

Sie war zwei Jahre jünger als Goethe und hätte seiner Ruhe gefährlich werden können; sie ist es wohl gar geworden trotz seinem Brief an Frau von Stein: „Die Schröter ist ein Engel; wenn mir doch Gott so ein Weib bescheren wollte, daß ich Euch könnt in Frieden lassen, — doch sie sieht Dir nicht ähnlich genug."

Die Weimarische Geniezeit hatte ebenso wie der Sturm und Drang Goethe zum Ausgangs- und Mittelpunkt. Gar leicht ging dem jungen Herzog, aber auch dem noch

jugendlustigen Dichter das Leben ein; noch waren die Tage, von denen er schrieb: „Vollkommen wie eine Schlittenfahrt, prächtig und klingelnd." Was man Geniezeit nennt, war im Grunde nichts als eine sich in den Grenzen frohmutiger Laune haltende anständige Ausgelassenheit. Das Schlimmste für die Philister scheint ein bißchen Peitschenknallen der jungen Leute auf dem Markte zu Weimar gewesen zu sein. Klatschsucht und Neid bemächtigten sich aber der lustigen Streiche, und Goethe galt den literarischen Klatschbasen beiderlei Geschlechts in ganz Deutschland als der lasterhafte Verführer des armen jungen Herzogs. Bis zu Klopstock drang das Geschwätz, und er schrieb an den allerdings 25 Jahre jüngeren Goethe einen gönnerhaft vorwurfsvollen Patriarchenbrief, auf den der damals schon zur „Sophrosyne" Bekehrte eine ungeduldige Erwiderung sandte. Zwischen Goethe und Klopstock hat sich seitdem nie wieder eine freundliche Beziehung angeknüpft. Von der gar unschuldigen Art, wie man sich bei Hofe geniemäßig die Zeit vertrieb, gibt uns ein Brief von Fritz Stolberg an seine Schwester Auguste (November 1775) einen Begriff: „Nach Tisch ward Blindekuh gespielt, da küßten wir die Oberstallmeisterin, die neben der Herzogin stand. Wo läßt sich das sonst bei Hofe tun?"

Bald nachher sprach Goethe seine Herzensbefriedigung über den neuen Wirkungskreis in den Versen aus:

Ich weiß nicht, was mir hier gefällt,
In dieser engen, kleinen Welt
Mit holdem Zauberband mich hält,
Vergeß ich doch, vergeß ich gern,
Wie seltsam mich das Schicksal leitet.

Und als zu Goethe und Wieland sich Herder, damals noch mit der Begeisterung eines jungen Dreißigers, gesellt hatte, und vollends nachdem Schiller, erst vorübergehend (1787), dann aus der Nähe, in Jena, zum literarischen Bannkreise Weimars, zuletzt (seit 1799) als Einwohner der Musenstadt zu den Auserlesenen der deutschen Geisterwelt trat, da brach die Zeit an, derengleichen in Deutschland nie zuvor, auch nicht auf der Höhe höfischer Dichtung des Mittelalters, erlebt, die auch von dem goldenen Zeitalter griechischer Dichtung und italienischer Hochrenaissance an unauslöschlichem Glanz und Ewigkeitsruhm nicht überboten worden war. Bis zu Friedrich dem Großen war der Ruf von Weimars Wetteifer mit dem Athen des Sophokles und des Plato gedrungen; sicher mit hämischen Entstellungen, aber doch laut genug, um ihn über den „Weimarer Herzog und seinen Goethe" spötteln zu lassen.

Wer das reizvolle Leben des Weimarer Hofes um jene Zeit aus einer treuen Quelle kennen will, der lese das Tiefurter Journal, ein handschriftliches Blättchen der Hofgesellschaft aus den Jahren 1781 bis 1784, — eine Liebhaberzeitung, wie man ein Liebhabertheater hatte; literarisch bis auf Goethes Beiträge wenig wert, aber von feinem Reiz durch die Schilderung des geistsprühenden Treibens der höfischen Männer, Frauen und Fräulein, die sich um Goethe bewegten. Im Tiefurter Journal ist das prächtige Gedicht auf den Tod des Theatermeisters Mieding erschienen; dort auch zuerst Goethes bibelgleiche Verse: Edel sei der Mensch, hilfreich und gut. Das Dorfschlößchen der Herzogin Amalia zu Tiefurt hat geistig mindestens so viel oder mehr zu bedeuten gehabt als das Prunkschloß der Ludwige in Versailles.

Goethes Weimarer Leben auf dessen Mittagshöhe war so arbeitreich und vielseitig, wie schon damals keines andern Mannes, und gar im Vergleich mit der schubfachartigen Einseitigkeit unserer Tage eine Erscheinung, die wir mit nur halbem Verständnis anstaunen. Goethe wurde als Mitglied des Staatsrates nach und neben einander Vorsitzender der Wegebauverwaltung, der Abteilung für Kunstsachen, Finanzminister, ja sogar Leiter des Weimarischen Kriegswesens. Er hat als Finanzminister das herzogliche Einnahme- und Ausgabewesen in musterhafte Ordnung gebracht, als Kriegsminister den Stand des „Heeres" auf die gewiß ausreichende Zahl von 300 Mann ermäßigt. Er hat die Rekrutenaushebung im Lande selbst geleitet und zwischendurch — an seiner Iphigenie gedichtet. Wo immer er die Hand an den Pflug gelegt, da hat er mit fester Hand tiefe Furchen gezogen:

Doch er stehet männlich an dem Steuer;
Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen,
Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen;
Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe
Und vertrauet scheiternd oder landend
Seinen Göttern. (Goethe: Seefahrt, 1776.)

Bald nach der Gründung eines ständigen Hoftheaters in Weimar übernahm Goethe dessen Leitung und hat sie mehr als 25 Jahre mit den bescheidensten Mitteln und unter allen Schwierigkeiten des künstlerischen Theaters einer Kleinstadt bis 1817 geführt. Eine politische Rolle über die Grenzen Weimars hinaus hat er nie zu spielen gestrebt. Nach der Rückkehr von Italien (1788) nahm er an den Sitzungen des Staatsrates nicht mehr teil; seine Tätigkeit als Beamter erstreckte sich nur noch auf die Angelegenheiten der Kunst, der Schule und der Wissenschaft. Womit sich der Olympier Goethe als Obsorger der Universität Jena hat abgeben müssen, dafür nur eines von zahllosen sich fast täglich wiederholenden Beispielen. Am 25. Oktober 1818 verfügte der Dichter des Faust: „Der Mechaniker Otteney soll in nächster Woche den Windfang (in der Universitätsbibliothek) für sechs Thaler auf die rauchbringende Esse setzen."

An die Spitze der Weimarischen Staatsgeschäfte trat Goethe 1782 als „Kammerpräsident"; um die Zeit erhielt er auf Antrag seines Herzogs vom Deutschen Kaiser den Adelstitel, 150 Jahre nach der letzten oder auch ersten Adelung eines deutschen Dichters: Opitzens. Goethe hatte gegen die Versetzung in den Adelstand ernste Bedenken erhoben, sich aber aus Rücksichten der höfischen Zweckmäßigkeit zuletzt gefügt. Einmal ist Goethe auch nach Berlin gekommen: 1778, als er seinen Herzog in Staatsgeschäften an den preußischen Hof begleitete. Den Exzellenztitel erhielt er 1804; sein Jubelfest 50jährigen Staatsdienstes ließ der Herzog am 7. November 1825 feiern durch eine öffentlich angeschlagene Danksagung an Goethe, „den für immer gewonnen zu haben ich als eine der höchsten Zierden meiner Regierung achte". Karl August hat in der Tat in Goethe allzeit den guten Geist seines Hofes und Landes verehrt; bei der Geburt des Erbprinzen sprach er öffentlich seine Hoffnung auf eine Zukunft „mit Hilfe Goethens und des guten Glückes" aus. Goethe aber hat rückschauend als Fünfundsiebzigjähriger doch zu Eckermann gesagt: „Hätte ich mich mehr vom öffentlichen Leben und geschäftlichen Wirken und Treiben zurückgehalten und mehr in der Einsamkeit leben können, ich wäre glücklicher gewesen und würde als Dichter weit mehr gemacht haben."

2. — Die Goethehäuser.

Vor allen Völkern mit großer Literatur hat uns das Geschick auch äußerlich dadurch begnadet, daß uns die Wohn- und Werkstätten unseres erlauchtesten Genius unversehrt erhalten sind. Da ist Goethes Gartenhäuschen im Park, das kein Besucher ohne die freundlichsten Erinnerungen an die Frühsommerblüte jenes langen Dichterlebens betritt und verläßt. Der Herzog hatte ihm das ursprünglich Bertuch zugehörige Häuschen geschenkt; darin hat Goethe vom April 1776 bis 1782 gewohnt; von dort sind die Hunderte der Briefe und Zettelchen an Charlotte von Stein ausgeflogen. Wer heute durch den Weimarer Park wandert, der denke daran, daß unter jenen wehenden Wipfeln, an den sanftrauschenden Ufern der Ilm, die damals näher dem Gartenhäuschen vorüberfloß, empfangen und ausgeführt wurden die Lieder An den Mond, Der Fischer, Der Erlkönig. Und wer es noch nicht weiß, der erfahre auch von dem Tage, da in jenem Gartenhäuschen Goethes Freunde seinen achtunddreißigsten Geburtstag feierten, wobei Schiller einen Trinkspruch auf den ihm noch unbekannten, in Italien verweilenden Goethe ausbrachte. Wohl durfte Schiller nachmals schreiben: „Das Schicksal fügt die Dinge gar wunderbar." In dem Gartenhäuschen unfern der Ilm wurde auch der erste Entwurf der Iphigenie niedergeschrieben, in jenen Räumen, auf die Goethe die lieblichen Verse gedichtet hat:

Übermütig sieht's nicht aus,
Hohes Dach und niedres Haus;
Allen, die daselbst verkehrt,
Ward ein froher Mut beschert.

Schlanker Bäume grüner Flor,
Selbst gepflanzter, wuchs empor,
Geistig ging zugleich alldort
Schaffen, Hegen, Wachsen fort.

Solang auch nur zwei Steine jenes kleinen Heiligtums an einander haften, werden sie geweiht bleiben wie nur irgend eine Stätte, die ein großer Mann betrat.

Seit Mai 1782 hat Goethe in dem stattlichen Haus am Frauenplan gewohnt, dem eigentlichen Goethe-Hause; dort hat er seinen Faust vollendet, dort ist er aus der flüchtigen Zeit in die Ewigkeit seines Ruhmes eingegangen.

In dem mittelgroßen Zimmer des ersten Stockes, an dem großen runden Tisch in der Mitte, hinter den kleinen Gartenfenstern mit den dürftigen Kattungardinen, in einem Arbeitsraum, der keinem erfolgreichen lebenden Schriftsteller mehr genügen würde, sind geschrieben oder diktiert worden: Iphigenie in Prosa, die Ergänzung des ersten Teiles des Faust, dessen zweiter Teil, Wilhelm Meister, die Wahlverwandtschaften, Dichtung und Wahrheit, die Briefe an Schiller, die Römischen Elegien, die vielen vielen unsterblichen Lieder und Balladen der vollen fünfzig Jahre von 1782 bis 1832.

Und nur mit Zögern naht sich unser Fuß
Dem Allerheiligsten des Genius,
Der stillen Werkstatt, wo dem Lärm entrückt
Der Immertätige geforscht, gesonnen
Und sich und uns das Köstlichste gewonnen.
Wie aber wird das Herz uns hier bedrückt!

Wie unfroh dieser Raum, wie eng umschränkt!
Wie tief herab die Decke hängt!
Kein Bild, kein Teppich, keine Zier
An Sesseln, Tischen, Pulten hier,
Nur was dem nacktesten Bedürfnis dient.
(Paul Heyse: Das Goethehaus.)

Goethe hat von der Dürftigkeit seines Arbeitsraumes anders geurteilt: „Sie sehen (zu Eckermann) in meinem Zimmer kein Sofa; ich sitze immer in meinem hölzernen alten Stuhl und habe erst seit einigen Wochen eine Art von Lehne für den Kopf anfügen lassen. — Prächtige Zimmer und elegantes Hausgerät sind etwas für Leute, die keine Gedanken haben und haben mögen." Bei Immermann heißt es in einer Schilderung des Goethehauses: „Hierher soll man junge Leute führen, damit sie den Eindruck eines solid, redlich verwandten Daseins gewinnen."

---

3. — Charlotte von Stein.

Einer Einz'gen angehören,
Einen Einzigen verehren,
Wie vereint es Herz und Sinn!
Lida! Glück der nächsten Nähe,
William! Stern der schönsten Höhe,

Euch verdank' ich, was ich bin.
Tag' und Jahre sind verschwunden,
Und doch ruht auf jenen Stunden
Meines Wertes Vollgewinn.
(Goethe 1820, nach 45 Jahren.)

Als Goethe auf dem Rückweg aus der Schweiz 1775 bei Zimmermann das Bild der Frau von Stein betrachtet hatte, schrieb er die nachdenklichen Worte darunter: „Es wäre ein herrliches Schauspiel, zu sehen, wie die Welt sich in dieser Seele spiegelt." Sogleich bei seinem Eintritt in Weimar lernte er die Frau kennen, die außer Herder von allen Begleitern seines Jugendlebensweges den stärksten Einfluß auf ihn geübt hat. Sie war, als Goethe sie im November 1775 bei der Herzogin Luise zuerst sah, 33 Jahre alt, sieben Jahre älter als er, und hatte ihrem Gatten, dem Oberstallmeister von Stein, sieben Kinder geboren, von denen drei noch lebten. Was wir von ihr wissen, haben wir zum größten Teil aus Goethes Briefen an sie und aus zeitgenössischen Urteilen. Ihre Briefe an Goethe sind vernichtet, und außer wenigen lyrischen, auf ihr Verhältnis zu Goethe bezüglichen Versen und zwei unbedeutenden dramatischen Versuchen wissen wir von ihrem geistigen Können wenig oder nichts. Daß eine Frau, die mehr als zwölf Jahre hindurch einen Mann wie Goethe so fest an sich gebunden hat, eine außergewöhnliche Erscheinung gewesen sein muß, ist selbstverständlich. Sie stand nicht mehr in der ersten Jugendblüte, war keine blendende Schönheit, und doch hat Goethe sie in Prosa und in Versen besungen, verehrt und angebetet, wie nie einem Weibe geschehen ist, von dem uns die Geschichte der Literatur meldet. Gegen die Briefe, die Goethe an Charlotte von Stein fast Tag für Tag von 1776 bis 1786 geschrieben hat, klingt alles schal und flach, was Petrarca und andre Minnedichter von ihren Geliebten gesungen haben:

Deine Liebe ist mir wie der Morgen- und Abendstern, er geht nach der Sonne unter und vor der Sonne wieder auf. Ja wie ein Gestirn des Pols, das nie untergehend über unserem Haupt einen ewig lebenden Kranz flicht. —

Meine Seele ist fest an die deine angewachsen, ich mag keine Worte machen, du weißt, daß ich von dir unzertrennlich bin, und daß weder Hohes noch Tiefes mich zu scheiden vermag. Ich wollte, daß es irgend ein Gelübde oder Sakrament gäbe, das mich dir auch sichtlich oder gesetzlich zu eigen machte, wie wert sollte es mir sein. —

Ich bitte dich fußfällig, vollende dein Werk, mache mich recht gut! —

Wir sind wohl verheiratet, das heißt: durch ein Band verbunden, wovon der Zettel aus Liebe und Freude, der Eintrag aus Kreuz, Kummer und Elend besteht. —

Sag mir ein freundlich Wort, damit ich zum Leben gestärkt werde.

Sollte es durchaus nötig sein, angesichts der unzähligen Briefe Goethes an Frau von Stein und des Zeugnisses der vielen Mitwisser jenes schmerzlich holden Liebesbundes auszusprechen, von welcher Art er gewesen ist, so sei gesagt: Charlotte von Stein ist nicht Goethes Geliebte, sondern seine geliebteste Freundin gewesen und zwölf Jahre hindurch geblieben. Worin der Zauber bestanden, der ihn ein halbes Menschenalter an jene Frau „so rein genau band", das ist mit den Hilfsmitteln der Wissenschaft unerforschbar; denn weitaus nicht alles, was Menschenherzen im Tiefsten bewegt, steht in Briefen oder zeitgenössischen Berichten. Trügen aber nicht alle schriftliche Zeugen, so hat Goethe in Charlotte von Stein damals den einen Menschen vor allen gefunden, der, mehr noch als sein künstlerisches, sein menschliches Wesen begriff und seinen „Dämon" zu bändigen wußte. Immer aufs Neue verherrlicht und segnet er in ihr die Besänftigerin:

Kanntest jeden Zug in meinem Wesen,
Spähtest, wie die reinste Nerve klingt,
Konntest mich mit einem Blicke lesen,
Den so schwer ein sterblich Aug durchdringt.

Tropftest Mäßigung dem heißen Blute,
Richtetest den wilden, irren Lauf,
Und in deinen Engelsarmen ruhte
Die zerstörte Brust sich wieder auf.

Es ist das herrliche Gedicht an sie vom April 1776, worin auch die ergreifende Strophe steht:

Sag, was will das Schicksal uns bereiten,
Sag, wie band es uns so rein genau?

Ach, du warst in abgelebten Zeiten
Meine Schwester oder meine Frau.

Goethes Verehrung für die heilige Besänftigerin werden wir noch in einer seiner höchsten Schöpfungen wiederfinden: in Iphigenie.

Wie man in Weimar über diesen Seelenbund gedacht hat, dafür genüge das eine Zeugnis Schillers: „Man sagt, daß ihr Umgang ganz rein und untadelhaft sein soll" (1787), und Goethe selbst schrieb an Lavater darüber: „Sie (Charlotte) hat meine Mutter, Schwester und Geliebten nach und nach beerbt, und es hat sich ein Band geflochten, wie die Bande der Natur sind."

Dem Einflusse Charlottens auf Goethe in Weimar, ja selbst auf die in Italien bis 1788 entstandenen Dichtungen begegnen wir überall, und es muß noch oft von ihr die Rede sein. „Was ich tue, verschwindet mir, und was ich schreibe, scheint mir nichts. O komm wieder, damit ich wieder mein Dasein führe", so heißt es einmal, und eine bloße Zusammenstellung der Briefzeilen, worin er die Geliebte mit seinem Werke verknüpft, würde allein ein Heft füllen.

Daß ein Bund wie dieser, mit seinen täglichen Qualen, des Dichters Unrast nicht dauernd beschwichtigen konnte, ist menschlich klar. Dazu das dumpfe Gefühl, zur höchsten Entfaltung seiner Kräfte einer mächtigeren Anregung zu bedürfen, als sie der Weimarer Kreis ihm bot. Es kam eine Zeit, wo die Sehnsucht nach dem Neuen, dem Wunderbaren so übermächtig wurde, daß auch die angebetete Frau das hinausverlangende Herz nicht mehr ausfüllte und festhielt. Jenen unerträglichen Zustand hat er von Italien aus an Charlotte selbst geschildert:

Jetzt darf ich's sagen, darf meine Krankheit und Torheit gestehen. Schon einige Jahre hab ich keinen lateinischen Schriftsteller ansehen, nichts, was nur ein Bild von Italien erneuerte, berühren dürfen, ohne die entsetzlichsten Schmerzen zu leiden. — Hätte ich nicht den Entschluß gefaßt, den ich jetzt ausführe, so wär ich rein zu Grunde gegangen und zu allem unfähig geworden.

4. — Italien.

Am 3. September 1786 verließ Goethe Karlsbad, wo er sich zur Erholung aufgehalten hatte, und reiste über München und den Brennerpaß nach Rom. Nur der Herzog und Goethes Diener in Weimar wußten um sein Vorhaben; Charlotte von Stein wußte nichts. Aus dieser einfachen Tatsache darf man, wie das auch Charlotte getan, den Schluß ziehen, daß er sich innerlich von ihr gelöst hatte. Goethes Reise über die Alpen glich einer Flucht: von Karlsbad in 31 Stunden ohne Unterbrechung nach Regensburg, dann ohne Nachtruhe nach Verona. Längerer Aufenthalt wird erst in Vicenza genommen, um die Werke des berühmten Baumeisters der Renaissancezeit Palladio zu sehen; dann im Fluge über Padua, Venedig, Ferrara, Bologna, Perugia und Florenz nach Rom. In Perugia wird nur übernachtet, am nächsten Morgen geht es weiter, gesehen wird nichts. In Florenz nur ein paar Stunden. Am 29. Oktober 1786 ein Blättchen an Charlotte: „Mein zweites Wort soll an dich gerichtet sein, nachdem ich dem Himmel herzlich gedankt habe, daß er mich hierher gebracht hat." Den Tag seines Einzuges in die Ewige Stadt hat er „den Geburtstag zu einem neuen Leben, eine wahre Wiedergeburt" genannt. Nach längerem Aufenthalt in Rom begab er sich im Februar 1787 nach Neapel und Sizilien, kehrte zu einem zweiten Verweilen für Monate nach Rom zurück und verließ es erst am 23. April 1788. Auf dem Heimwege rastete er in Florenz und Mailand; hier entzückte ihn vor allem das Abendmahlsbild von Lionardo de Vinci. Am 18. Juni 1788 fuhr er wieder in Weimar ein, ein Anderer in Lebensauffassung und Kunstgestaltung, als der er gegangen war. Die unmittelbare Frucht seines Lebens in Italien war die Überzeugung, daß ihn das Schicksal nicht zum bildenden Künstler, sondern zum Dichter bestimmt habe. Lange nachher, erst 1816 und 1817, erschien Goethes Italienische Reise mit dem Wahlspruch: „Auch ich in Arkadien" auf Grund von Tagebüchern und Briefen an Frau von Stein, den Herzog, Herder und Andere. Die Frische und Unmittelbarkeit der ursprünglichen Niederschrift ist leider bei der Umarbeitung in Goethes beginnenden Altersstil an vielen Stellen verloren gegangen.

Nach der Rückkehr aus Italien wälzte Goethe den größten Teil der Geschäftslast eines Staatsministers für Alles ab. Vorweggenommen sei hier, daß er im Frühling 1790 zum zweiten Mal nach Italien, zur Herzogin Amalie in Venedig, reiste, ohne dieselbe künstlerische Auferweckung wie bei der ersten Reise zu erleben.

5. — Christiane.

In tiefer Verstimmung, voll Sehnsucht nach der Natur, der Kunst und der Ungebundenheit des Lebens im Süden war Goethe nach Weimar zurückgekehrt: „Aus Italien dem formreichen war ich in das gestaltlose Deutschland zurückverwiesen, heiteren Himmel mit dem düsteren zu vertauschen. — Die Entbehrung war zu groß, an welche sich der äußere Sinn gewöhnen sollte." Der noch nicht Vierzigjährige dürstete nach Schönheit, Jugend und Glück. An einem Julitage 1788 überreichte ihm ein 23jähriges Mädchen, Christiane Vulpius, im Weimarer Park eine Bittschrift für einen Verwandten. Goethe hat Christianen in einer der Römischen Elegien beschrieben:

Ein bräunliches Mädchen, die Haare Kurze Locken ringelten sich ums zierliche Hälschen,
Fielen ihr dunkel und reich über die Stirne herab. Ungeflochtenes Haar krauste vom Scheitel sich auf.

Sie war die 1765 geborene Tochter eines Weimarischen Archivbeamten, die Schwester des Verfassers des Rinaldo Rinaldini, also aus einer „guten Familie"; ohne höhere Bildung, wie damals so viele andre Mädchen ihres Kreises; ehrbar erzogen, von ihrer geschickten Hand als Blumenmacherin in einer von Bertuch angelegten Fabrik lebend. Goethe sah und liebte sie, und es ging so zu, wie er Jahre nachher in seinem rührend einfachen, für Christiane bestimmten Liedchen bekannte: „Ich ging im Walde so für mich hin, Und nichts zu suchen, das war mein Sinn." Auch über den Grad von Goethes Liebe zu Christiane

hat man wissenschaftlich und unwissenschaftlich, besonders aber kleinlich klatschsüchtig seit mehr als hundert Jahren geforscht und geschrieben und hat doch nicht mehr erfahren, als daß Goethe sein bräunliches Mädchen wahrhaft geliebt und durch sie ein Glück gefunden hat, das ihm genügte. Damit dürfen sich Wissenschaft und Nachwelt beruhigen; tiefer zu forschen ist so überflüssig wie unziemlich. Über die Kluft der Bildung zwischen ihm und Christiane hat Goethe ja auch das wahre Wort gesprochen (in der Natürlichen Tochter):

Und ach, den größten Abstand weiß die Liebe,
Die Erde mit dem Himmel auszugleichen.

Gegen Ende des Jahres 1788 wurde Christiane Goethes Hausgenossin. Daß sie ihm auch eine Lebensgefährtin in andern als häuslichen Geschäften geworden, daß er mit ihr über seine dichterischen Pläne gesprochen, daß sie also fähig gewesen sein muß, ihm von ferne zu folgen, das beweisen uns seine vielen von den Reisen aus an sie gerichteten, immer freundlichen, oft zärtlichen Briefe. Ja von seinen naturwissenschaftlichen Untersuchungen schreibt er, daß sie „ganz einzeln geblieben wären, hätte mich nicht ein glückliches häusliches Verhältnis in dieser wunderlichen Epoche lieblich zu erquicken gewußt". Und bedeutsam fügt er hinzu: „Die Römischen Elegien, die Venetianischen Epigramme fallen in diese Zeit." — Am 25. Dezember 1789 gebar ihm Christiane seinen Sohn August. Sie hat ihm dann noch vier Kinder, zwei Knaben und zwei Mädchen, geboren, die alle nach wenigen Wochen oder Monaten starben. Goethe hat seinen jungen Toten die wenig bekannten rührenden Verse gewidmet:

Doch wo das Grün so dichte
Um Kirch' und Rasen steht,
Da, wo die alte Fichte
Allein zum Himmel weht,

Da ruhet unsrer Toten
Frühzeitiges Geschick
Und leitet von dem Boden
Zum Himmel unsern Blick.

Seinen Bund mit Christiane, die „Gewissensehe" (vgl. S. 507), hat Goethe stets als eine wirkliche Ehe betrachtet: am 13. Juli 1796 schrieb er an Schiller, daß an diesem Tage sein Ehestand acht Jahre alt sei. Die Frau Rat in Frankfurt hat Christianen wie eine Tochter behandelt, und als Goethe, unter dem Eindruck ihres tapferen Verhaltens gegen die plündernden Franzosen nach der Schlacht bei Jena, ihr auch die bürgerlichen Rechte seiner Gattin gab, schrieb die Mutter: „Du kannst Gott danken, — so ein liebes, herrliches, unverdorbenes Gottesgeschöpf findet man sehr selten." Nach dem Tode der Mutter vertraute Goethe Christianen die Ordnung des Nachlasses in Frankfurt an und schrieb darüber an Knebel (25. November 1808): „Meine Frau ist von Frankfurt zurückgekommen, wo sie mir die Liebe erzeigt hat, die Erbschaftsangelegenheiten nach dem Tode meiner guten Mutter auf eine glatte und noble Weise abzutun." In sein Tagebuch vom 6. Juni 1816, als Christiane mit dem Tode rang, trug er ein: „Nahes Ende meiner Frau. Letzter fürchterlicher Kampf ihrer Natur. Sie verschied gegen Mittag. Leere und Totenstille in und außer mir", und an demselben Tage rief er ihr die schmerzgepreßten Worte nach:

Du versuchst, o Sonne, vergebens,
Durch die düsteren Wolken zu scheinen:

Der ganze Gewinn meines Lebens
Ist, ihren Verlust zu beweinen.

---

6. — Charlotte und Christiane.

Charlotte von Stein hatte mit dem sichern Gefühl der liebenden Frau begriffen, daß Goethes Flucht nach Italien eine Flucht auch von ihr gewesen sei. In ihren Briefen nach Rom ließ sie ihn das empfinden. Sie war keine Dichterin, doch hat ihr der Schmerz um den Verlust des geliebten Freundes Töne eingegeben, die uns wie echte Poesie bewegen. Nach Goethes ersten Briefen von der Reise schrieb sie für sich nieder:

Schutzgeist, hüll mir nun noch ein
Seines Bildes letzten Schein.
Wie er mir sein Herz verschlossen,

Das er sonst so ganz ergossen,
Wie er sich von meiner Hand
Stumm und kalt hat weggewandt. —

Und Goethes acht Jahre zuvor an sie gerichtetes Lied An den Mond hat sie im Oktober 1786 umgedichtet: „An den Mond nach meiner Manier", worin die Strophe steht:

Lösch das Bild aus meinem Herz
Vom geschiednen Freund,

Dem unausgesprochner Schmerz
Stille Träne weint.

Eine Zeitlang verbitterte sich ihr Gefühl gegen den treulosen Goethe bis zur Satire: sie schrieb ein kleines Drama Dido, worin zwar nicht der ungetreue Flüchtling Äneas, wohl aber ein Dichter Ogon mitgenommen wird, der selbstsüchtige frühere Geliebte einer Freundin Didos. Goethe versuchte nach seiner Rückkehr vergeblich, mit ihr in ein erträgliches Verhältnis zu kommen; sie konnte ihm Christianen nicht verzeihen und seine Erklärungen nicht verstehen. Umsonst fragte er sie (1. Juni 1789): „Und welch ein Verhältnis ist es? Wer wird dadurch verkürzt? Wer macht Anspruch an die Empfindungen, die ich dem armen Geschöpf gönne? wer an die Stunden, die ich mit ihr zubringe?“ — Und am 8. Juni 1789 schrieb er ihr den letzten Brief mit dem vertraulichen Du, den Abschiedsbrief ihrer Liebe: „Schenke mir dein Vertrauen wieder, sieh die Sache aus einem natürlichen Gesichtspunkte an, erlaube mir, dir ein gelaßnes wahres Wort darüber zu sagen, und ich kann hoffen, es soll sich alles zwischen uns rein und gut herstellen.“ — Goethes nächster Brief an Frau von Stein ist erst wieder vom September 1796. Die Beziehungen wurden niemals ganz abgebrochen; 1796 hat Goethe sie sogar mit seinem Knaben August besucht, und als er 1801 schwer erkrankt war, schrieb sie an ihren Sohn Fritz: „Ich wußte nicht, daß unser ehemaliger Freund mir noch so teuer wäre, daß seine schwere Krankheit mich so innig ergreifen würde. — Die Schillern und ich haben schon viele Tränen die Tage her über ihn vergossen.“ Mehr als 50 Jahre, nachdem Goethe sie zum ersten Mal gesehen, ist Charlotte von Stein in hohen Jahren am 6. Januar 1827 gestorben. Sie kannte Goethes Schauder vor allem, was mit dem Tode zusammenhing, und in einer letzten rührenden Eingebung der Liebe hatte sie bestimmt, daß ihre Leiche nicht an seinem Hause vorbei zum Friedhof hinausgefahren würde.

Zweites Kapitel.

Dramatische Werke.

1. — Die Geschwister.

Gleich das erste in Weimar ersonnene und ausgeführte Drama Goethes, **Die Geschwister**, war durch seine Beziehungen zu Charlotte von Stein gefärbt. Ein Liebender lebt geschwisterlich mit der Geliebten zusammen, die glaubt, seine Schwester zu sein; er wagt nicht, ihr seine Liebe zu gestehen, weil er sich nur als Bruder geliebt wähnt. Die Bewerbung eines Dritten um die Hand des Mädchens führt die beglückende Enthüllung herbei. Das einaktige Stück ist wie eine dramatische Umformung der Verse: „Ach, du warst in abgelebten Zeiten Meine Schwester oder meine Frau“ und wurde ihm zum Teil eingegeben von Charlottens festem Entschluß, ihm nur eine Schwester zu sein. Der verstorbenen Mutter des Mädchens gab er den Namen Charlotte. Das feine Stück mit dem etwas schwülen Stoff ist an zwei Oktobertagen 1776 niedergeschrieben worden; bei der ersten Aufführung im Liebhabertheater zu Lauchstädt spielte Goethe selbst den Wilhelm. Die Sprache bezeichnet den Übergang zu Goethes ruhigerem Kunststil: der Sturm und Drang lag damals schon hinter ihm.

---

2. — Egmont.

Die Anfänge dieses ersten großen in Weimar fortgeführten Dramas weisen noch in die Frankfurter Zeiten zurück: Goethe hatte es im Herbst 1775 begonnen, unvollendet nach Weimar mitgenommen, 1779 in der Schweiz fortgesetzt; aber noch 1781 heißt es: „Mein Egmont ist bald fertig.“ In der ersten Fassung, die wir nicht mehr besitzen, wurde Egmont 1782 abgeschlossen, doch tadelte Goethe damals noch das „allzu Aufgeknöpfte, Studentenhafte der Manieren“. Er nahm es nach Italien mit, und am 11. August 1787 schrieb er aus Rom an die Weimarer Freunde: „Egmont ist fertig!“ Der erste Druck ist von 1788;

zuerst aufgeführt wurde es in Weimar am 31. März 1791. Schiller übernahm 1796 eine Bühnenbearbeitung und bekannte dabei: „Egmont ist mir für meinen Wallenstein keine unnützliche Vorbereitung gewesen.“ — Eine Abschrift von Goethes Hand befindet sich in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Beethoven hat 1810 seine Musik zum Egmont geschrieben.

Der Inhalt: des Grafen Egmont Untergang im Kampfe der Niederlande gegen die spanische Unterjochung, ist jedem gebildeten Leser bekannt. Goethe hat sich über die Entstehung seines Dramas zu Eckermann geäußert: „Ich schrieb den Egmont im Jahre 1775. Ich hielt mich treu an die Geschichte und strebte nach möglichster Wahrheit.“ Seine Hauptquelle war ein lateinisch geschriebenes Buch des Italieners Strada De bello Belgico von 1551. Der geschichtliche Egmont aber war verheiratet, Vater vieler Kinder und wurde keineswegs wie bei Goethe durch Sorglosigkeit, viel eher durch Rücksicht auf seine Familie in Brüssel festgehalten und so ein Opfer Albas. Goethe hat indessen gar nicht die Absicht gehabt, die Tragödie eines im Kampfe gegen die Tyrannei untergehenden Freiheitshelden zu dichten, sondern die eines geschichtlich berühmten heiteren Lebemenschen, der durch die sorglose Art, das Leben zu nehmen, den finstern Gewalthabern erliegt. „Wenn ihr das Leben gar zu ernsthaft nehmt, was ist denn dran?“ Dieser Satz ist der Schlüssel zum Egmont Goethes. Seine Abweichung von der Geschichte hat Goethe bis ins Alter verteidigt, und er hat recht daran getan; denn was wäre uns heut Egmont mehr als ein halbverklungener Name ohne Goethes Drama? „Wozu wären denn die Poeten, sprach Goethe zu Eckermann, wenn sie bloß die Geschichte eines Historikers wiederholen wollten!“ „Hätte ich den Egmont so machen wollen, wie ihn die Geschichte meldet, als Vater von einem Dutzend Kindern, so würde sein leichtsinniges Handeln sehr absurd erschienen sein.“ Wer Egmonts Tatenlosigkeit tadelt, der vergißt, daß, wenn er anders wäre, er eben nicht Goethes Egmont wäre. Viel treffender war Schillers Einwand gegen die Klippe, an der unsere Teilnahme wirklich zu scheitern droht: „daß wir Egmonts Verdienste vom Hörensagen wissen und auf Treu und Glauben anzunehmen gezwungen werden,“ ihn aber keine einzige große Tat vollbringen sehen.

Auch in Egmont zeigt sich Goethes neuer Stil, durchaus verschieden von dem des Götz. Mit ihm beginnt die klassische Prosaform unseres Dramas nach Lessing. — In der Menschengestaltung ging Goethe über Götz und Werther hinaus. Die Gestalten Egmonts, mehr noch Oraniens, auch Albas, sind mit der sichern Hand des Meisters gezeichnet. Die Höhe aber in diesem Drama, vielleicht die Höhe seiner gesamten Menschenbildnerei hat Goethe in der lieblichen, tapferen, rührenden Gestalt Klärchens erreicht. Sie ist herbsüßer und dabei tatkräftiger als Gretchen, irdischer als die halbgespenstischen Mädchen Mignon und Ottilie, und sie ist die Heldin des stärksten dramatischen Auftritts, den Goethe überhaupt gedichtet hat: des ersten im 5. Akt, wo Klärchen die feigen Bürger vergebens zur Rettung Egmonts aufruft. Hier offenbart sie ein heldisches Emporwachsen über sich selbst und wirkt mit hinreißender Tragik. In seiner Besprechung des Egmont hat schon Schiller auf dieses Meisterwerk Goethischer Menschenschöpfung hingewiesen:

Klärchen ist unnachahmlich schön gezeichnet. Auch im höchsten Adel ihrer Unschuld noch das gemeine Bürgermädchen, durch nichts veredelt als durch ihre Liebe, reizend im Zustand der Ruhe, hinreißend und herrlich im Zustand des Affekts.

3. — Iphigenie.

So im Handeln, so im Sprechen,
Liebevoll verkünd' es weit:
Alle menschlichen Gebrechen
Sühnet reine Menschlichkeit.

(Goethes Vorrede zur Iphigenie, 1827.)

Wir wissen, daß Goethe die Prosafassung seiner **Iphigenie auf Tauris** in den Tagen vom 14. Februar zum 28. März 1779 diktiert hat. Wir wissen nicht genau, welche innerlichen Erlebnisse ihn zu dieser schönsten seiner Dichtungen außer dem Faust angeregt und festgehalten haben. Das Persönliche, das er wie in alle seine größeren Dichtungen hineinergossen hat, läßt sich mehr ahnen als feststellen. Dieselben Gewissensqualen und Selbstanklagen,

die ihm den Weislingen, den Clavigo und Fernando eingegeben, mögen noch lange nachgewirkt und dazu geführt haben, daß er sich selbst mit dem von den Furien verfolgten Orest verglich. „Ich brauche Deine Liebe täglich mehr, um den bösen Geistern zu widerstehen, die mich anfallen“, heißt es einmal an Frau von Stein. Durch die Schwester Iphigenie ward von dem Muttermörder Orest der Fluch genommen; das Spiel und der Ernst mit der Schwesterliebe Charlottens mag ihm die neue dichterische Wendung eingehaucht haben, durch die er den überwiegend mythischen Sagen- und Dramenstoff der Griechen in eine Dichtung edelsten Menschentums umgeschaffen hat. In der Iphigenie des Euripides wird Orest durch die dazwischentretende Göttin entsühnt. Der Grieche begnügte sich mit einer solchen ihm nicht ganz äußerlichen Lösung; denn daß Götter strafend oder rettend in das Menschenleben eingriffen, war zur Blütezeit des griechischen Dramas frommer Glaube. Eine solche Lösung konnte dem deutschen Dichter des 18. Jahrhunderts nicht genügen: aus tieferen, aus rein menschlichen Quellen mußte die Entsühnung aufsteigen, und der liebende Freund Charlottens fand sie in dem Ewigweiblichen, in der reinen Menschlichkeit der Schwester Iphigenie. Durch die erlösende Macht der Wahrheit auf den Lippen eines edlen Weibes hat Goethe den Iphigenienstoff für die Weltliteratur erneut und gerettet.

Die erste Aufführung in Lauchstädt am 6. April 1779 war für alle Zuschauer ein denkwürdiges Ereignis. Jahre nachher schrieb einer von ihnen, der Arzt Hufeland: „Nie werde ich den Eindruck vergessen, den Goethe als Orest im griechischen Costüme machte. Man glaubte einen Apoll zu sehen.“ Corona Schröter spielte damals die Iphigenie.

Erst 1786 hat Goethe die freirhythmische Prosa der ersten Fassung in fünffüßige Jamben umgearbeitet. Die letzte Hand an diese Umformung wurde auf der italienischen Reise, am Gardasee, in Bologna und in Rom gelegt. In der jambischen Bearbeitung wurde Iphigenie 1800 zuerst in Wien, 1802 in Weimar aufgeführt, bald darauf in Berlin. Die Prosafassung wurde nach Goethes Tode veröffentlicht. Als Probe daraus diene der Anfang des Dramas, zum Vergleich mit der Umdichtung in Versen:

Heraus in eure Schatten, ewig eege Wipfel des heilgen Hains, hinein ins Heiligtum der Göttin, der ich diene, tret ich mit immer neuem Schauer, und meine Seele gewöhnt sich nicht hierher! So manche Jahre wohn ich hier unter euch verborgen und immer bin ich wie im ersten fremd, denn mein Verlangen steht hinübee nach dem schönen Lande der Griechen, und immer möcht ich übers Meer hinüber, das Schicksal meiner Vielgeliebten teilen. Weh dem, dee fern von Eltern und Geschwistern ein einsam Leben führt; ihn läßt der Gram des schönsten Glückes nicht genießen. Ihm schwärmen abseits immer die Gedanken nach seines Vaters Wohnung, an jene Stellen, wo die goldene Sonne zum ersten Mal den Himmel vor ihm aufschloß, wo die Spiele dee Mitgeborenen die sanften, liebsten Erdenbande knüpften.

Den Vers „Das Land der Griechen mit der Seele suchend“ hat Goethe auf dem Wege nach Italien geschrieben, „am Gardasee, als der gewaltige Mittagswind die Wellen ans Ufer trieb, wo ich wenigstens so allein war als meine Heldin am Gestade von Tauris“.

Mit Goethes Iphigenie begann und vollendete sich zugleich seine **Entwickelung zum klassischen Griechentum**. „Jeder sei in seinem Sinne ein Grieche, aber er sei's!“ so heißt es bei ihm in jener Zeit. Mit vollem Bewußtsein hat Goethe in seiner Versbehandlung den schwungvoll hinrollenden hohen Deklamationstil des griechischen Dramas angestrebt. Die Sprache der italienischen Iphigenie ist edel stilisiert, in manchen Wendungen mehr griechisch als deutsch, nicht eine bloße Übersetzung aus Prosa in Verse, sondern eine Neudichtung.

Goethes Iphigenie gehört noch heut über die Jahrhunderte hinweg zu den Heiligtümern deutscher Dichtung und Sprache. Es gibt Stellen darin, die an Gedankenadel und Klangfülle nie wieder übertroffen wurden, auch von Goethe nicht. Für die Bühne ist Iphigenie, obwohl immer noch lebendig, beinah zu hoch, zu sehr stilisiert. Es gibt auf den deutschen Bühnen keine Darstellerinnen mehr, die Goethes Verse sprechen können, etwa solche bis in jedes Wort mit Bedeutung gesättigte:

So steigst du denn, Erfüllung, schönste Tochter — Des größten Vaters endlich zu mie niedee!

Nebenbei sei bemerkt, daß Iphigenie von allen Werken Goethes das fremdwörterreinste ist.

Seinen Höhepunkt erreicht das Drama im zweiten Auftritt des 3. Aktes: in dem halbirren Selbstgespräch des Orest; es steht mit seiner erschütternden Wirkung neben dem Kerkergespräch im Faust. Schiller hat in einer leider unvollendet gebliebenen Besprechung der Iphigenie (1787) die klassische Bedeutung jener Stelle zuerst mit allem Nachdruck hervorgehoben:

Hätte die neuere Bühne auch nur dieses einzige Bruchstück aufzuweisen, so könnte sie damit über die alte triumphieren. Hier hat das Genie eines Dichters, der die Vergleichung mit keinem alten Tragiker fürchten darf, die feinste, edelste Blüte moralischer Verfeinerung mit der schönsten Blüte der Dichtkunst zu vereinigen gewußt. — Es ist ein Elysiumsstück im eigentlichen wie im uneigentlichen Verstande.

Klopstock blieb verständnislos für die Schönheit der Dichtung: „Es ist eine steife Nachahmung der Griechen."

4. — Tasso.

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide.

Den Gedanken an ein Drama von Tasso hatte Goethe vielleicht schon in Frankfurt gefaßt; der Stoff ist dann in der einer solchen Dichtung gedeihlichen Hofluft in Weimar ausgereift. Das Befreite Jerusalem von Torquato Tasso hatte schon der Knabe Goethe deutsch gelesen; aus Leipzig schrieb er darüber, ziemlich geringschätzig, an Schwester Cornelie, beschäftigte sich aber zunächst nicht mehr damit. In Weimar mag er durch Lenzens Schicksal einen neuen Anstoß empfangen haben. Seine Hauptquelle für Tassos Leben war die Einleitung zu einer deutschen Übersetzung des Befreiten Jerusalems; dazu kam ein Aufsatz des Gelehrten Muratori, zuletzt das wissenschaftliche Hauptwerk über Tasso von Serassi (1785). Die erste Niederschrift des Dramas, in Prosa, ist verloren; sie wurde im März 1780 begonnen, 1781 fortgesetzt, dann erst 1787 in Rom wieder vorgenommen, in Florenz fortgeführt, nunmehr in Versen, — im Juli 1789 in Weimar beendet. Im Druck erschien Tasso zuerst 1790. Die Aufführung geschah zuerst 1807 in Weimar: Goethe hatte sich lange dagegen gesträubt.

Im Tasso hat Goethe den tragischen Wendepunkt im Leben eines Dichters behandelt, der, über die Grenzen seiner bürgerlichen Stellung hinausgreifend, die Fürstin liebt und an dieser Leidenschaft zerschellt. Goethe hat nach seinen eignen Worten darin „die Disproportion des Lebens und des Talents" darstellen wollen. Das Stück hat keinen Abschluß, oder einen irreführenden, denn der Leser glaubt nach dem fünften Akt, alles habe gut geendet, durch Antonio werde Tasso aufgerichtet und dem glücklichen Leben wiedergegeben werden. — In keinem andern Dichtungswerke Goethes steckt soviel Persönliches wie im Tasso: „Ich hatte das Leben Tassos, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei so wunderliche Figuren mit ihren Eigenheiten zusammenwarf, entstand mir das Bild des Tasso." Und weil uns alles Menschliche an Goethe wertvoll ist, so seien einige Stellen aus seinen Briefen an Frau von Stein aus der Werdezeit des Tasso hier ausgezogen:

Ihr gütiges Zureden und mein Versprechen haben mich heute früh glücklich den 2. Akt anfangen machen. Da Sie sich alles zueignen wollen, was Tasso sagt, so hab' ich heute schon so viel an Sie geschrieben, daß ich nicht weiter und nicht drüber kann.

An dem Tage, 19. April 1781, hatte er die Verse geschrieben (II, 2):

Ist dirs erlaubt, die Augen aufzuschlagen?
Wagst du's, umherzusehn? Du bist allein!
Vernahmen diese Säulen, was sie sprach?
Und hast du Zeugen, diese stummen Zeugen
Des höchsten Glücks zu fürchten? Es erhebt
Die Sonne sich des neuen Lebenstages,
Der mit den vorigen sich nicht vergleicht.

Am 16. Dezember 1780 sendet er an Charlotte die Verse an seine Bäume:

Ach, ihr wißt es, wie ich liebe,
Die so schön mich wieder liebt,
Die den reinsten meiner Triebe
Mir noch reiner wiedergibt —

und am selben Tage dichtet er den Schluß des ersten Auftritts des zweiten Aktes:

Welch einen Himmel öffnest du vor mir,
O Fürstin! Macht mich dieser Glanz nicht blind,
So seh' ich unverhofft ein ewig Glück
Auf goldnen Strahlen herrlich niedersteigen.

Der Tasso darf als die auserlesene Frucht des Liebesbundes zwischen Goethe und Charlotte von Stein gelten; der zweite Akt vornehmlich ist mit dem Glücksgefühl eines Liebenden geschrieben:

Gestern Nacht hatte ich große Lust, meinen Ring wie Polykrates in das Wasser zu werfen, denn ich summierte in der stillen Nacht meine Glückseligkeit und fand eine ungeheure Summe. Ich werde wohl an Tasso schreiben können. (22. April 1781.)

Goethes Tasso wandelt zwar noch über die deutschen Bühnen, doch bleibt er der Theatermenge heut ebenso fremd wie zu Goethes Lebzeiten. Er ist mehr eine Dichtung zum stillen inneren Genuß, wie auch Goethe nie an eine starke öffentliche Wirkung gedacht hat; er ist mit seinem Inhalt, aber auch mit der fein abgetönten, leisen Sprache ein Hofdrama. Goethe führte gern zustimmend den Ausspruch eines französischen Beurteilers, Ampères, an, Tasso sei ein gesteigerter Werther; er ist in der Tat der Werther des Hoflebens.

Drittes Kapitel.

Leben und Dichtungen nach der Rückkehr von Italien.

Campagne in Frankreich. — Reineke Fuchs. — Die Römischen Elegien. — Gedichte.

Zur Weiterführung von Goethes äußerem Leben ist zu berichten, daß er sich im August 1792 ins Feld zum Herzog Karl August begab, der am Kriege der verbündeten Heere gegen die französische Revolution teilnahm. Auf der Reise nach Frankreich besuchte Goethe seine Mutter in Frankfurt. Er hat der Kanonenschlacht bei Valmy beigewohnt, den kläglichen Rückzug der deutschen Truppen miterlebt und ist im Dezember 1792 nach Weimar zurückgekehrt. Seine Erlebnisse und Eindrücke während jenes unrühmlichen Krieges hat er in seiner **Campagne in Frankreich** geschildert, die allerdings erst 1822 erschienen ist.

Alles Gewaltsame schreckte Goethe oder widerte ihn an. Wohl begriff er die Bedeutung der Weltwende, die sich durch die französische Revolution vollzog, und zu den ihn befragenden Offizieren im deutschen Hauptquartier sprach er am Abend nach dem Tage von Valmy die prophetischen Worte: „Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus.“ Sich aber dichterisch mit der französischen Revolution abzufinden, dazu fehlte ihm der zupackende und bezwingende geschichtliche Griff, wie ihn Schiller hatte. Dagegen flüchtete er sich in die heiteren Wohnungen der Kunst, um sich aus der Verwirrung der Zeit an ihr aufzurichten. In der „Campagne“ heißt es bei der Kunde von Ludwigs XVI. Hinrichtung: „Auch aus diesem gräßlichen Unheil suchte ich mich zu retten, indem ich die ganze Welt für nichtswürdig erklärte, wobei mir denn durch eine besondere Fügung **Reineke Fuchs** in die Hände kam.“ Und an Fritz Jacobi schreibt er im Mai 1793: „Ich unternahm die Arbeit, um mich von der Betrachtung der Welthändel abzuziehen.“ Zugleich sollte ihm die Arbeit als „Übung im Hexameter dienen“. Goethes Umarbeitung des alten niederdeutschen Reineke (vgl. S. 170) gehört zu seinen lebendigsten und volkstümlichsten Werken, und sicher ist uns erst durch sie unser altes Tiergedicht gerettet worden; ohne seine Wiederbelebung durch Goethe wäre es uns Deutschen ebenso verloren gegangen wie seinen ersten Bearbeitern, den Franzosen. Durch Kaulbachs Zeichnungen, wohl des Künstlers bestes Werk, hat das alte Gedicht einen prächtigen Schmuck erhalten.

Goethe begann die Ausarbeitung des Reineke im Februar und beendete sie schon im Mai 1793. Er hat sich sehr treu an die niederdeutsche Vorlage gehalten, hat gemildert, wo zweckdienlich zu mildern war, und nur selten etwas hinzugefügt. Von der gewählten Form hat der damalige Formenschulmeister Voß überlegen krittelnd gesagt: „Goethe hat mich, ihm die schlechten Hexameter anzumerken; ich muß sie ihm alle nennen, wenn ich aufrichtig sein soll.“ — „Ein sonderbarer Einfall, den Reineke in Hexameter zu setzen.“ Der erste Satz ist eine lächerliche Übertreibung; zu dem zweiten behält Schiller Recht: daß

durch das ernste Versmaß „der Erzählung ein gewisser größerer Schein von Wahrhaftigkeit gegeben wird". Einsichtsvoller als Voß und später A. W. Schlegel hat Goethe ihre Ratschläge zu sorgsamerer Feilung unbeachtet gelassen; wer den Reineke unbefangen liest, wird den freien künstlerischen Fluß der Verse trotz oder wegen ihrer vielen Trochäen statt der im Deutschen ja unmöglichen reinen Spondeen behaglich genießen.

Die Römischen Elegien.

Wie sie mit ihrer reinen Moral uns, die Schmutzigen, quälen:
Freilich, der groben Natur dürfen sie gar nichts vertraun!
Bis in die Geisterwelt müssen sie fliehn, dem Tier zu entlaufen,
Menschlich können sie selbst auch nicht das Menschlichste tun.
(Votivtafeln von Goethe und Schiller.)

Über die Entstehung der **Römischen Elegien** lesen wir in Goethes Annalen die verschleiernden Worte: „Angenehme häuslich-gesellige Verhältnisse geben mir Mut und Stimmung, die Römischen Elegien auszuarbeiten und zu redigieren" (1790). Keines von diesen Gedichten der beglückten Liebe ist in Rom entstanden, vielmehr alle in Weimar vom Herbst 1788 an. Sie sind auf Christianen gedichtet worden, nur hat er sein Glück ins Römische umstilisiert. Über die dichterische Schönheit dieser Triumphlieder der Herzens- und Sinnenliebe herrscht kein Zweifel; nur an ihrer „Unsittlichkeit" wird von nicht Wenigen Anstoß genommen. Nicht erst jetzt; schon Herder war empört über Goethes allzu große Offenheit. Die Römischen Elegien, samt ihrer Ergänzung durch die **Venetianischen Epigramme**, sind nicht für Knaben und Mädchen, sondern für reife und sinnengesunde Männer und Frauen gedichtet, die an Werke der Kunst keine andern Maßstäbe als die der hohen Kunst anlegen. Wer von Dichtungen durchaus bürgerliche Sittsamkeit fordert, der mag und soll Goethes Römische Elegien und Venetianische Epigramme ungelesen lassen. Die Andern aber mögen sich die Billigung ihrer Kunstfreude an diesen Dichtungen Goethes aus Schillers und Goethes Urteilen erlesen. Gerade Schiller, gewiß ein für solche Fragen zuständiger Richter, war von den Römischen Elegien begeistert und druckte sie 1795 zum großen Entsetzen vieler Leser in den Horen ab. Sein Urteil darüber lautete: „Es herrscht darin eine Wärme, eine Zartheit und ein echt körnigter Dichtergeist, der Einem herrlich wohltut unter den Geburten der jetzigen Dichterwelt. Es ist eine wahre Geistererscheinung des guten poetischen Genius." Und Goethe hat sich über die Sittlichkeit in der Kunst mit den starken Sätzen ausgesprochen, durch deren Wiedergabe viele Sittenreden hier und im weiteren entbehrlich werden:

Die alte halbwahre Philisterleier, daß die Künste das Sittengesetz anerkennen und sich ihm unterordnen sollen. Das Erste haben sie immer getan und müssen es tun; täten sie aber das Zweite, so wären sie verloren, und es wäre besser, daß man ihnen gleich einen Mühlstein an den Hals hinge und sie ersäufte, als daß man sie nach und nach ins Nützlichplatte absterben ließe.

Die **Singspiele**, deren Goethe in Weimar bis in sein hohes Alter eine lange Reihe gedichtet hat, vertragen die Behandlung als zusammenhängende Gattung unabhängig von ihrer Entstehungzeit und werden später betrachtet werden (vgl. S. 666).

Gedichte.

Von den mehren hundert lyrischen und andern Gedichten aus der Zeit vom Eintritt in Weimar bis zum Bunde mit Schiller (1794) können hier, außer den schon früher angeführten, nur die hervorragendsten erwähnt werden. — In Weimar ist Klärchens Lied entstanden: **Freudvoll und leidvoll, Gedankenvoll sein**, mit der richtig lautenden Fortsetzung: **Langen** (nicht: Hangen) und bangen In schwebender Pein. — Am 12. Februar 1776 sandte Goethe vom Fuße des Ettersberges bei Weimar an Frau von Stein das kurze Lied: „**Der du von dem Himmel bist**, Alle Freud und Schmerzen stillest." — Im Gebirge bei Ilmenau wurden im Mai 1776 die drei Strophen: **Rastlose Liebe** (Dem Schnee, dem Regen, Dem Wind entgegen) gedichtet. — Auf dem Harz im Dezember 1777 wurde das nur mit einer

Erklärung ganz verständliche, darum nicht zu den vollendeten lyrischen Schöpfungen Goethes gehörende, aber an herrlichen Stellen so reiche Gedicht: Harzreise im Winter geschrieben. Brahms hat einige Strophen daraus einer seiner schönsten Tondichtungen untergelegt.

Auch das so oft als eines der Meisterwerke Goethischer Lyrik genannte Gedicht An den Mond, im Februar 1778 an Charlotte von Stein gesandt, bedarf zu seinem vollen Verständnis einer Erläuterung, die bis heute nicht unbezweifelt gefunden ist. Die jetzt in den Werken gedruckte Form war nicht die ursprüngliche; zur Vergleichung und zum Einblick in Goethes Dichterwerkstatt stehe hier die ältere, noch dunklere Fassung:

Füllest wieder 's liebe Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.
Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie der Liebsten Auge, mild
Über mein Geschick.
Das du so beweglich kennst
Dieses Herz im Brand,
Haltet ihr wie ein Gespenst
An den Fluß gebannt.

Wenn in öder Winternacht
Er vom Tode schwillt,
Und bei Frühlingslebens Pracht
An den Knospen quillt.
Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Mann am Busen hält
Und mit dem genießt,
Was dem Menschen unbewußt
Oder wohl veracht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

Im Winter desselben Jahres wurde Der Fischer gedichtet. Auf der mit dem Herzog unternommenen Reise in die Schweiz (1779), angesichts des Staubbaches in Lauterbrunnen, entstand der Gesang der Geister über den Wassern: Des Menschen Seele gleicht dem Wasser. — Auf dem Gickelhahn bei Ilmenau wurden am 6. September 1780 die Verse geschrieben, die in ihren nur vierundzwanzig Worten eines der zauberischsten Lieder der Weltliteratur enthalten: Über allen Wipfeln ist Ruh. — Der Erlkönig stammt aus dem August 1781; seine erste Vertonung geschah durch Corona Schröter und wurde auch von ihr zuerst gesungen: bei der Aufführung des Singspiels Die Fischerin, das mit diesem Gedichte beginnt. — Aus dem September 1781 rühren her: Grenzen der Menschheit (Wenn der uralte heilige Vater —) und Das Göttliche, mit den selbst göttlichen Eingangsworten: Edel sei der Mensch, Hilfreich und gut!

Goethes schönstes unter den eigentlichen Gelegenheitsgedichten, wenn wir von dem unvergleichlichen Epilog zu Schillers Glocke absehen: Ilmenau (Dem Herzog von Weimar zum Geburtstage) trägt die Tageszahl: 3. September 1783. Der Sänger und die schönsten Lieder im Wilhelm Meister: „Kennst du das Land, Wo die Zitronen blühn, — Wer nie sein Brot mit Tränen aß, — Nur wer die Sehnsucht kennt" sind in den Jahren 1286 bis 1785 entstanden. — Im Sommer 1788 schrieb Goethe auf Christianen das liebliche Gedicht: Der Besuch (Meine Liebste wollt' ich heut beschleichen), von dem man weder begreift, warum Herders Frau so dringend von der Aufnahme in Goethes erste Gedichtsammlung abriet, noch warum sich der Dichter fügte.

Nach seiner Rückkehr aus Italien hat Goethe mehr als fünf Jahre in wachsender geistiger Vereinsamung gelebt. Wieland folgte seinem dichterischen Schaffen wohl bewundernd und genießend, aber in keiner Weise fördernd. Das Verhältnis zum Herderschen Hause wurde von Jahr zu Jahr kälter, sogar bitter. Man überschätze auch nicht die geistige Bedeutung des für die Dichtung wohl empfänglichen und dankbaren, aber im Grunde wenig anregenden Weimarischen Hofes, dessen verständnisreichste Seele, Charlotte von Stein, seit 1788 Goethen mit sich und seiner Christiane allein ließ. So bereitete sich denn in Goethes Entwicklung jene segensreiche Gestirnung vor, unter der sein nach Mitteilung, Verständnis und Erwiderung verlangendes Herz den gleichstrebenden Begleiter seines Lebens und seiner Kunst an sich reißen und festhalten sollte: Friedrich Schiller.



Sechzehntes Buch.

Schiller.

(1759—1805.)

Nun glühte seine Wange rot und röter
Von jener Jugend, die uns nie entfliegt,
Von jenem Mut, der, früher oder später,
Den Widerstand der stumpfen Welt besiegt,

Von jenem Glauben, der sich stets erhöhter
Bald kühn hervordrängt, bald geduldig schmiegt,
Damit das Gute wirke, wachse, fromme,
Damit der Tag dem Edlen endlich komme.

(Goethes Epilog zur Glocke, 1805.)

Bis zum Bunde mit Goethe.

Erstes Kapitel.

Jugendjahre und Jugendgedichte.

Einleitung.

Erst durch das Einfallen von Schillers Stimme gewinnt die gewaltige Symphonie unserer klassischen Literatur ihre höchste Tonfülle. Klopstock hatte ihr religiöse Wärme eingehaucht; Lessings unerbittliche Klarheit und Schärfe hatten eine Übertreibung ins allzu Gefühlselige verhütet; von Wieland war in die Sprache und Dichtung scherzende Anmut gekommen; Herder hatte Würde und Wärme, Goethe edle Süßigkeit, reine Kunstschöne und die Flut des von einer Empfindung vollen Herzens über die deutsche Welt ergossen. Einer noch fehlte im erhabenen Chor: der weithin vernehmbare Dichterherold, der die Drommete der Begeisterung und Seelenbefreiung mit schmetternden Klängen einstimmen ließ, der Sänger und der Held zugleich, der Beflügler des deutschen Gemütes hoch übers niedre Erdenleben hinaus. An die Stelle der wortreichen, himmelnden, seraphischen Schwärmerei Klopstocks setzte Friedrich Schiller die schlichtgroßen Verse:

Und ein Gott ist, ein heiliger Wille lebt,
Wie auch der menschliche wanke:
Hoch über der Zeit und dem Raume webt
Lebendig der höchste Gedanke.

Lessing und Herder hatten von der gegenseitigen Duldung und Achtung der Menschen aller Bekenntnisse geschrieben; nun jedoch kam Einer, der mit der unwiderstehlichen Gewalt des brausenden Dichterwortes den Liebesruf erklingen ließ: „Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!“ Der frühverstorbene Abbt hatte einst eine vielbewunderte, sehr philosophische Abhandlung über die Vaterlandsliebe geschrieben; wer dachte noch an sie, nachdem Schiller den Mahnruf angestimmt: „Ans Vaterland, ans teure schließ dich an, Das halte fest mit deinem ganzen Herzen!“ Und wie ganz anders wirkte im Vergleich mit Kants starrem kategorischen Imperativ Schillers tief in die Seele dringender Spruch: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, Der Übel größtes aber ist die Schuld!“ Winckelmann hatte die Brücke zu schlagen versucht zwischen der Schönheit und der Wahrheit; vollendet aber wurde sie erst durch den Dichter, der da sang: „Nur durch das Morgentor des Schönen Drangst du in der Erkenntnis Land.“ Und nachdem Goethe ein Jahrzehnt von den Freuden und Schmerzen der einzelnen Menschenseele in bezaubernden, unvergänglichen kleinen und großen Dichtungen gejubelt und geklagt, kam sein Ergänzer, der da redete von der Menschheit großen Gegenständen, vom Männerstolz vor Königsthronen, von der Freiheit des Menschen und würd' er in Ketten geboren, — jener sonderbare Schwärmer Schiller, dessen Wortführer Posa kniefällig den düstern Despoten anfleht: „Geben Sie Gedankenfreiheit! Sehen Sie sich um in seiner herrlichen Natur! auf Freiheit ist sie gegründet!“ Und das alles nicht in wohlgesetzten, verständigen Prosaworten, sondern auf den rauschenden Adlersfittichen seiner über die Welt hinstürmenden Verse.



Schiller.
(1759—1805.)

Zu S. 600.

Nach mehr als einem Jahrhundert empfinden wir bei einer Rückschau über den Stand der deutschen Literatur im letzten Viertel jenes Zeitabschnittes, daß durch Schiller etwas Neues und Wunderbares über sie gekommen war: der hochfliegende Schwung des deutschen erdentrückten Idealismus in vollendeten Kunstformen der Dichtung.

Wie bei Goethe muß der Leser auch bei Schiller gemahnt werden, eines der vielen guten Bücher über Schiller zur Ergänzung des an dieser Stelle ja nur Möglichen zu benutzen; etwa Bellermanns oder Palleskes vortreffliche Schillerwerke. Otto Brahms meisterliche Darstellung ist unverzeihlicher Weise Bruchstück geblieben. Die Kenntnis der hauptsächlichen Dichtungen Schillers darf mit Recht bei jedem Leser einer Literaturgeschichte vorausgesetzt werden.

1. — Die Jugendjahre.

Vom guten Vater war's ein Kind,
Von einem frommen Weibe;
Auf wuchs es und gedieh geschwind,
Kein Riese zwar von Leibe:
Von Geist ein Riese wundersam,
Als ob der alte Heidenstamm
Ein junges Reis noch triebe. (Schwab.)

Am 10. November 1759, am gleichen Monatstage wie Luther, wurde **Johann Christoph Friedrich Schiller** in dem württembergischen Städtchen Marbach geboren. Die frühesten erkundbaren Spuren der Familie Schiller weisen nach Neustadt bei Waiblingen; dort hat im 16. Jahrhundert ein Stephan Schiller gelebt, der Ururgroßvater des Dichters. Schillers Vater **Johann Caspar** (1723—1796) erscheint als ein tatkräftiger, willenstark emporstrebender Mann, der seine mangelhafte Jugendbildung mühsam ergänzt und für seinen Sohn von der Gottheit erbittet, daß sie ihm „an Geistesstärke zulegen möge, was er selbst aus Mangel an Unterricht nicht erreichen konnte". Von rastlosem Nützlichkeitstriebe, idealen Sinnes, seinem tyrannischen Fürsten trotz allem treu: so steht Schillers Vater würdig hinter seinem großen Sohne. Er hatte sich 1749 mit **Elisabeth Dorothea Kodweiß** (1723—1802), der Tochter des Marbacher Löwenwirtes, verheiratet, einem literarisch wenig gebildeten, aber grundgütigen frommen Weibe, dem Friedrich Schillers weiches und opferwilliges Herz ähnlich wurde. Sie ruht auf dem Friedhof zu Cleversulzbach, Grab an Grab neben der Mutter eines andern schwäbischen Dichters, Mörikes.

Außer zwei jung verstorbenen Schwestern gab es im Schillerschen Hause neben dem einzigen Sohne Friedrich eine ältere Schwester **Christophine** und zwei jüngere: **Luise** und **Nanette** (geb. 1777). Die letzte starb 1796 schon mit 18 Jahren zu Schillers tiefem Schmerze; Christophine, geb. 1757, mit dem Meininger Bibliothekar **Reinwald** verheiratet, ist lange nach ihres Bruders Tode gestorben (1847); Luise, geb. 1766, hat als Witwe eines Pfarrers **Franckh** bis 1836 gelebt. Von Christophine sei bemerkt, daß sie die tapferste des Hauses neben dem Bruder war und in der schwersten Prüfung der Familie, bei der Flucht ihres Bruders aus der Heimat, ohne Wank auf seiner Seite stand.

Schillers Vater war einer der Werbeoffiziere jenes württembergischen Fürsten, der für bares Geld seine Landeskinder in fremden Heeresdienst verkaufte. So wurde denn die Familie des Leutnants, später Hauptmanns Johann Caspar Schiller von Marbach nach **Lorch**, von hier nach **Ludwigsburg**, zuletzt nach dem Lustschloß **Solitüde** bei Stuttgart verschlagen; hier war er als Parkgärtner des Herzogs mit Erfolg tätig. Dankbare Erinnerung bewahrte Friedrich Schiller besonders an die Schule zu Lorch, deren Lehrer **Moser** er als Pastor Moser in den Räubern verewigt hat. Auf der Schule zu Ludwigsburg, wo ziemlich viel Latein, wenig Griechisch gelernt wurde, erwarb sich der junge Schiller das Zeugnis eines „puer bonae spei". Bemerkt sei, daß der Knabe Friedrich Schiller seine Jugend in anmutigen Landschaften zugebracht hat, ohne daß er aus ihnen jenen liebevollen Blick für die Natur gesogen, den wir bei dem Großstädter Goethe schon in seinen frühesten Dichtungen gewahren. Dagegen regte sich, wie bei Goethe, in Schiller schon sehr früh der Trieb zum dichterischen Aussprechen der Knabengefühle: wir hören von einem, nicht

aufbewahrten, Einsegnungsgedicht, auch von dramatischen Versuchen im 13. Jahr: „Die Christen" und „Absaion".

In Schillers vierzehntem Lebensjahr packte ihn das tyrannische Schicksal, entriß ihn dem Elternhause und den Geschwistern, zertrat seine jugendliche Neigung zum geistlichen Beruf, der ihn wohl nur durch die rednerische Seite gelockt hatte, zwängte den an kindliche Freiheit gewöhnten Knaben in eiserne Kasernenzucht, versuchte jede Willensregung zu vernichten und — hat sich am Ende doch nur erwiesen als ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft. Im Januar 1773 befahl der Herzog Karl Eugen die Verpflanzung des dreizehnjährigen Knaben auf die „Herzogliche Militärakademie", die in späteren Jahren, erst nachdem Schiller sie schon verlassen hatte, den pomphaften Titel „Hohe Karlsschule" erhielt. Sie war eine der mancherlei Erziehungspielereien, die in Deutschland, auf Rousseaus Emil hin, im 18. Jahrhundert getrieben wurden. Ein Jahr nach des Herzogs Tode wurde sein Lieblingswerk durch einen Federstrich des Nachfolgers aufgehoben (1794). Die Karlsschule, wie sie kurz genannt sei, wurde 1775 von der Solitüde nach Stuttgart verlegt, und dadurch die Trennung Schillers von seiner Familie vollständig. Urlaub der Knaben zum Besuch ihrer nächsten Angehörigen gab es nicht; hat doch der Herzog einem der Karlsschüler den Urlaub an das Sterbebett seines Vaters verweigert! Der Dichter Schubart nannte die Karlsschule die Sklavenplantage, und nach allen Zeugnissen aus jener Zeit muß sie als eine wahre Folterstätte junger Gemüter gelten. Es gab Prügelstrafen und Erniedrigungen andrer Art, und nur durch die unzerbrechliche Widerstandskraft der Jugend ist es zu erklären, daß aus der Karlsschule nicht lauter Trottel oder Verbrecher hervorgegangen sind. Schiller hat acht Jahre an jener Stätte verweilt, vom Januar 1773 bis zum Ende des Jahres 1780, unter steter innerer Auflehnung gegen den größtenteils sinnlosen Sklavenzwang, und noch manches Jahr nachher hat er geklagt, daß er „durch eine traurige düstre Jugend ins Leben hineingeschritten", und daß „eine Hälfte meines früheren Lebens durch die wahnsinnige Methode meiner Erziehung zerstört wurde". Die landläufigen Schulkenntnisse hätte sich Schiller auf jeder beliebigen Anstalt erwerben können; die Karlsschule hat in ihm die Weltunwissenheit, die klosterähnliche Absperrung vom weiblichen Geschlecht, die Überreizung des Durstes nach Losgebundenheit von allem Zwange erzeugt: Wirkungen, die er nur durch eiserne Selbstzucht später allmählich ausgetilgt hat.

In der Ankündigung zur Mannheimer Thalia hat Schiller über seinen frühen Trieb zur Dichtkunst bezeugt: „Neigung für Poesie beleidigte die Gesetze des Instituts, worin ich erzogen ward, und widersprach dem Plan seines Stifters. Acht Jahre lang rang mein Enthusiasmus mit der militärischen Regel. Aber Leidenschaft für die Dichtkunst ist feurig und stark wie die erste Liebe." Unerforschlich bleibt, was für ein Dichter Schiller ohne den Zwang der Karlsschule und den inneren Trotz der geistigen Selbsterhaltung geworden wäre. Darf man aber der Erziehung irgendwelche bestimmende Wirkungen auf die Entwickelung beimessen, dann erklärt sich, auch ohne die richtunggebende Naturkraft der Vererbung, Schillers Sturm und Drang aus jenen acht Sklavenjahren in der akademischen Fronfeste des Herzogs Karl Eugen.

Natürlich war in der Akademie alles vorgeschrieben und noch mehr verboten; ebenso natürlich wurden alle Vorschriften und Verbote täglich übertreten. Den Gesetzen der Karlsschule zuwider hat der Knabe Schiller, allein oder mit lieben Freunden — Namen von Scharffenberg und Hoven werden genannt —, alles verschlungen, was in den siebziger Jahren Hervorragendes erschien. Er hat heimlich gelesen: alle Hauptwerke der Stürmer und Dränger, den Ugolino von Gerstenberg, Leisewitzens Julius von Tarent, Wagners Kindermörderin, Klingers Zwillinge; aber auch Klopstock, Paul Gerhardt, Gellert; dazu den Götz und den Werther von Goethe, und man kann sich denken, mit welchem hochklopfenden Herzen der zwanzigjährige Karlsschüler, der schon heimlich an seinen Räubern dichtete, den Verfasser

der beiden berühmtesten deutschen Werke des Jahrzehnts, den in der Blüte junger Mannesschöne strahlenden Goethe neben Karl Eugen und dem Dichterherzog von Weimar als bewunderten Gast in der Karlsschule erblickte (am 12. Dezember 1779). Auch Rousseau hat der heranreifende Jüngling Schiller gelesen; dazu Plutarch, den Lebensbeschreiber der großen Männer des Altertums. Des eingekerkerten Schubarts Gedichte durchdrangen die Mauern der Karlsschule; Lessings Emilia wurde mit Verehrung für den Dichter, mit Haß gegen den darin gebrandmarkten tyrannischen Kleinfürsten verschlungen; und mit den größten Dramen Shakespeares hat sich Schiller beschäftigt, als er an seine Räuber dachte, aber auch bei der Arbeit an seinen Prüfungschriften. Willkürlich hatte ihn der Herzog erst der Juristerei, dann ebenso willkürlich der Medizin zugewiesen, und ohne inneren Beruf für das Eine wie das Andere wurde Schiller aus einem schlechten Juristen ein mittelmäßiger Arzt, bestand mit einer Schrift „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen" die letzte Abgangsprüfung und war nun wenigstens von dem Zwange der Schulkaserne erlöst. Die Abhandlung wurde auf Staatskosten gedruckt und erschien bei dem Stuttgarter Verleger Cotta.

Der 1728 geborene Herzog Karl Eugen von Württemberg war unter den deutschen Fürsten des 18. Jahrhunderts eine böse Ausnahme. Mit 16 Jahren für großjährig erklärt, hat er ein Menschenalter hindurch sein deutsches Land nach der Art türkischer Paschas regiert. Seine Gemahlin, eine Nichte Friedrichs des Großen, war dem schamlosen Wüterich bald entlaufen. Es geschah das Unerhörte in einem deutschen Staate des 18. Jahrhunderts: die Landstände Württembergs mußten den Schutz des Reiches gegen ihren Fürsten anrufen. Dazu kam etwa ums Jahr 1770 der Einfluß einer gütig gesinnten Mätresse, der Franziska von Leutrum, besser bekannt als Gräfin von Hohenheim, die aus dem wüsten Verschwender und Peiniger einen zur Not erträglichen Tyrannen machte. Schiller hat an diesen Wandel gedacht, als er in Kabale und Liebe die Lady Milford sagen läßt: „Dein Vaterland, Walter, fühlte zum ersten Mal eines Menschen Hand." Dies war der Fürst, der, so völlig anders als Karl August von Weimar in Goethes Leben, gewalttätig in Schillers Geschick eingriff. Unter seiner schwer auf ihm wuchtenden Faust wuchs der Knabe Schiller in der Karlsschule heran. Der von Karl Eugen schwunghaft betriebene Menschenhandel war natürlich den Karlsschülern wohlbekannt. „Was Vaterland! Ich bin das Vaterland!" hatte Karl Eugen den klageführenden Ständen erwidert, auch hierin der Nachäffer Ludwigs XIV. Justinus Kerner berichtet aus örtlicher Überlieferung, der Herzog habe 1792 gesagt: „Ich war ein ausschweifender Teufel, was um so weniger zu verwundern war, da mir jeder Diener dabei willig frönte." Mit einem Unfehlbarkeitsdünkel, der keinen Zweifel an seiner Gottähnlichkeit aufkommen ließ, hat er mit den Seelen der in die Akademie gepreßten Jünglinge schalten zu dürfen geglaubt. Eine widerwärtige Mischung aus harter, ja grausamer Willkür und lächerlicher Pedanterei, nicht ganz ohne eine Ahnung der sich ankündigenden Bedeutung seines größten Zöglings, aber ohne den Seelenadel, jenen Genius gewähren zu lassen, auch nicht nachdem ihn ein äußerer Erfolg sichtbar der Welt erwiesen hatte. Manche Beweise sprechen dafür, daß der Herzog den „Eleve Schiller" schon vor dem letzten Zusammenprall wegen der Räuber mit bewußter Feindseligkeit verfolgt hat. Schillers Eltern hatte er eine besonders gute Versorgung ihres Sohnes versprochen; dieses Versprechen brach er, indem er Friedrich Schiller als Medikus in das verachtetste seiner Regimenter steckte, mit 18 Gulden Monatsgehalt, ohne die Offiziersquaste am Degen. Des Vaters Bitte um die Erlaubnis, den Sohn bürgerliche Kleidung tragen zu lassen und ihm dadurch die Ausübung des ärztlichen Berufes in den Stuttgarter Bürgerkreisen zu ermöglichen, lehnte der Herzog barsch ab. So hatte er auch Schiller trotz gutbestandener erster Prüfung willkürlich noch ein Jahr länger in der Karlsschule festgehalten. Der Grund all dieser Ungnade lag wohl in dem nicht fehltreffenden Gefühl, daß der angehende Dichter über ihn als Fürsten und Menschen sehr untertanenwidrig

dachte. Der Herzog hatte Verse des jungen Schiller gelesen, worin es von den „schlimmen Monarchen" hieß:

> Ihr bezahlt den Bankerott der Jugend
> Mit Gelübden und mit lächerlicher Tugend,
> Die — Hans Wurst erfand.

„Tugend" war das Lieblingswort dieses sittenlosen Fürsten und pedantischen Schulmeisters. Auch in einem Leichengedicht auf Rieger, Schubarts Kerkermeister auf Hohenasperg, hatte Schiller Wendungen gewagt, die dem Herzoge die Augen öffnen mußten über die Früchte seiner Erziehungskunst an dem jungen Dichter:

> Höher als das Lächeln deines Fürsten,
> Höher war dir der, der ewig ist.

Dazu ein Hieb gegen die „Erdengötter" und die „mit Untertanenflüchen erwucherte Fürstengunst".

Die Räuber waren in Mannheim aufgeführt worden; zu ihrer zweiten Aufführung war Schiller in Abwesenheit des Herzogs ohne Urlaub gereist; lächerliche Beschwerden über eine Stelle in den Räubern (vgl. S. 608) wurden dem ohnehin erzürnten Herzog überbracht, und nun brach sein Zorn gegen den ungehorsamen Schiller los: „Bei Strafe der Kassation schreibt Er keine Komödien mehr!" Schiller demütigte sich zu einem Bittbrief, dessen Schluß lautete: „Noch einmal wage ich es, Höchstdieselbe auf das Submisseste anzuflehen, einen gnädigen Blick auf meine untertänigsten Vorstellungen zu werfen und mich des einzigen Wegs nicht zu berauben, auf welchem ich mir einen Namen machen kann". Der Herzog nahm den Brief nicht an und bedrohte den Dichter mit Einsperrung, sollte er noch einmal an ihn zu schreiben wagen. Erst da beschloß Schiller, seine mit Schubarts Schicksal bedrohte persönliche und dichterische Freiheit durch die Flucht zu retten.

Vorausgenommen sei schon hier, daß der Herzog in seinem despotischen Eigensinn auch später, als Schiller schon einer der angesehensten deutschen Schriftsteller, dazu Weimarischer Hofrat und Jenaischer Professor geworden war, nicht den bescheidenen Grad von fürstlicher Größe aufbringen konnte, um dem berühmtesten seiner Landeskinder die Hand zur Versöhnung darzubieten. Er hat seinen ehemaligen Zögling durch „Ignorieren" zu strafen gesucht! Als ihm 1784 von einem seiner Beamten die Thalia „in aller Erniedrigung" zugesandt wurde, weil sie „von dem in der Welt herumirrenden entloffenen Schiller" sei, reichte er sie ohne ein Wort zurück, und als Schiller 1793 zum Besuche seiner Eltern nach Ludwigsburg kam, „ignorierte" er ihn abermals huldreich. Bald darauf ist der Herzog in seinem 67. Jahre gestorben, und Schiller hat mit gemischten Gefühlen dem Begräbnis des „alten Herodes" beigewohnt. Ohne seinen Zusammenstoß mit Schiller wäre des Herzogs Namen trotz seiner Verruchtheit in ewige Nacht begraben. Nicht unerwähnt aber bleibe, daß er nach Schillers Flucht nicht wagte, dessen Eltern seine Ungnade fühlen zu lassen.

In Stuttgart hat Schiller als Regimentsmedikus vom Juni 1781 bis zum September 1782 hantiert, so zu sagen als hochdramatischer Arzt, denn er behandelte die kranken Soldaten mit den stärksten Mitteln, wie später in Mannheim sich selbst zu seinem dauernden Schaden. Aus Schillers Leben in jenem Jahr des Dichtens und Heilens als Doktor Eisenbart wissen wir allerlei von fröhlichen Gesellschaften mit Schulkameraden. Wir hören auch von einer Liebschaft mit einer Hauptmännin Vischer, die er in seinen Laura-Gedichten besungen hat; doch ist es der emsigsten Forschung noch nicht völlig geglückt, den Grad der platonischen Gefühle zwischen Schiller und der Vischerin mit der so überaus notwendigen wissenschaftlichen Sicherheit genau zu ermitteln und kritisch zu verwerten.

2. — Schillers Jugendgedichte.

Schiller ist ungefähr ebenso früh gedruckt worden wie Goethe: mit 17 Jahren; eine gereimte Elegie Der Abend ist die erste seiner nennenswerten Dichtungen. Es stehen darin die Verse:

O Gott, du gabest mir Natur,
Teil' Welten unter sie, nur Vater mir Gesänge.

Im Jahre darauf, 1777, schrieb er in das Stammbuch eines Freundes die bemerkenswerten Worte:

O Knechtschaft, Nacht dem Verstand und Schneckengang dem Denken,
Donnerton dem Ohre, Dem Herzen quälendes Gefühl.

Im Schwäbischen Magazin erschien sein Gedicht Der Eroberer, Klopstockisch in Empfindung und Sprache. — Aus seinen erzwungenen Besingungen des Herzogs und seiner Franziska seien nur die Verse aufbewahrt:

Umglänzt von tausend tugendsamen Taten
Seht die belohnte Tugend! sie!

Aus den letzten Jahren der Karlsschulzeit rühren schon Gedichte her Die Leichenphantasie, deren Sprache über die der Hainbündler an Schwung hinausragt; Die Größe der Welt mit ihrem dramatischen Feuer; Die Schlacht, schon eine beachtenswerte Leistung des Jünglings; Die Kindesmörderin, mit all ihren Mängeln eine nicht gewöhnliche Beherrschung des gewiß schwer zu bemeisternden Stoffes; Männerwürde, dieses überkecke, halb rohe, halb geistreiche Gedicht, aus dem die Wendung: „Zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben" noch lebendig ist.

In Stuttgart hat der darbende Regimentsmedikus Schiller, um seiner Kasse aufzuhelfen, es den Musenalmanachen, dem Göttinger, mehr noch dem untermittelmäßigen Schwäbischen von Stäudlin (vgl. S. 450) gleich tun wollen: er ließ seine Anthologie (1782) erscheinen, deren Inhalt zu dreivierteln von Schiller selbst unter den verschiedensten Verkleidungen herrührte. Darin stehen die Laura-Gedichte und alles, was er sonst an jungen dichterischen Wildlingen liegen hatte, u. a. das Seitenstück zur Fürstengruft Schubarts: Die schlimmen Monarchen. Man macht sich meist über den Schwulst der Laura-Gedichte lustig und übersieht die mancherlei Schönheiten, so z. B. den echtdichterischen Schluß der „Melancholie an Laura":

Wie der Vorhang an der Trauerbühne Fliehn die Schatten — und noch schweigend horcht
Niederrauschet bei der schönsten Szene, das Haus.

Auffallend früh regte sich bei Schiller der Trieb zur schonungslosen Selbstkritik, der wir durch sein ganzes späteres Leben begegnen. Im Württembergischen Repertorium veröffentlichte der Herausgeber der Anthologie eine vernichtende Beurteilung seines eigenen Werkes! Darin heißt es z. B. von seinen Laura-Gedichten: „Überspannt sind sie alle und verraten eine allzu unbändige Imagination." Wer so streng gegen sich ist, der wird, wenn er sonst das Zeug dazu hat, sicherlich Größeres und Reineres schaffen.

3. — Auf der Flucht und in der Irre.

Bald nachdem Schiller aus der Karlsschule entlassen war, schrieb er an einen ehemaligen Mitschüler, „seine Knochen hätten ihm im Vertrauen gesagt, daß sie nicht in Schwaben verfaulen wollen". Das Beispiel Schubarts stand ihm warnend vor der Seele. Karl Eugens Drohung, falls Schiller ferner Komödien schriebe, war keine leere Redensart. Am 22. September 1782 unternahm Schiller, ohne Abschied vom Vater, der als Offizier und Beamter nichts wissen durfte, die Flucht aus der Heimat, seine „Entschwäbung". „Die Räuber kosteten mir Familie und Vaterland", so heißt es bald darauf in Schillers Thalia. Begleitet wurde er auf der Flucht von dem aufopfernden Freunde Andreas Streicher, einem jungen für Schiller schwärmenden Musiker, dessen in jeder noch so kurzen Erzählung von Schillers Leben mit Ehren gedacht werden muß. Streicher war es, der das „wahrhaft königliche Herz" — so in Streichers Büchlein über die Flucht — vor dem körperlichen Zusammenbruch auf der ermüdenden Wanderschaft aufgerichtet und gerettet hat. In Oggersheim bei Mannheim hat Schiller in einem dürftigen Wirtshaus im Herbste des Jahres 1782 geweilt, hat dort den Fiesko nach Dalbergs Wunsch umgearbeitet

(vgl. S. 609) und gleichzeitig Kabale und Liebe begonnen. Von Oggersheim reiste der Dichter nach einem vergeblichen Versuch, von Dalberg einen Vorschuß auf den Fiesko zu erlangen, durch den Schnee des kalten Dezembers nach dem Dorfe **Bauerbach**, zwei Stunden von Meiningen, zu **Frau von Wolzogen**, der Mutter eines ehemaligen Schulfreundes. Was der Reichsfreiherr Dalberg aus Furcht vor dem Herzog Karl Eugen nicht gewagt hatte: dem hilflosen Dichter Obdach und Beistand zu bieten, das tat die edelherzige Henriette von Wolzogen, obgleich ihr Sohn auf das Wohlwollen des Herzogs angewiesen war. Im Winter von 1782 auf 1783 hat Schiller in Bauerbach unter dem falschen Namen eines Doktors Ritter, wie einst Luther als Knappe Jörg auf der Wartburg, verborgen gelebt und Kabale und Liebe beendet. Dort hat er auch Lessings Dramaturgie und Shakespeares Dramen mit dem steten Blick auf seine eigene dramatische Zukunft gelesen.

Zweites Kapitel.

Die drei Jugenddramen.

1. — Die Räuber.

Mir ekelt vor diesem tintenkleckſenden Säkulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen.

Bis in Schillers 18. Jahr zurück läßt sich das Aufkeimen seiner ersten dramatischen Schöpfung, der Räuber, verfolgen. In Schubarts Schwäbischem Magazin von 1775 hatte eine Erzählung gestanden: „Zur Geschichte des menschlichen Herzens", von den zwei Brüdern, deren einer beinah zum Mörder am Vater, zum Todfeinde des Bruders wird: ein zur Zeit des Sturms und Dranges ungemein beliebter Dramenstoff. Schubart hatte seine Erzählung geschlossen: „Ich gebe diese Geschichte einem Genie preis, eine Komödie oder einen Roman daraus zu machen." Noch manche andre literarische Einflüsse haben den empörten Zögling der Karlsschule auf jenen Stoff hingelenkt. Er hatte Lenzens kleine dramatische Arbeit Die beiden Alten (vgl. S. 575) gelesen: die Einschließung eines Vaters in einen Turm durch den teuflischen Sohn; der edle Räuber Roque im Don Quijote hat manchen Zug zum Karl Moor hergegeben; Ugolinos Hungerturm, Leisewitzens Julius von Tarent, Klingers Zwillinge haben ihren Anteil an den Räubern gehabt. Auch den Tom Jones von Fielding (1749), worin der schurkische Blifil ein Vorläufer der „Kanaille Franz" ist, hatte Schiller als Karlsschüler gelesen; die Namen Moor und Schweizer mußten ihm zwei Mitschüler liefern. Erinnerungen aus Hamlet der vergebens betende Claudius, — aus Othello: die Racheschwüre auf den Knieen, — aus Richard dem Dritten: der Verzweiflungsausbruch nach dem gespenstischen Traum, auch Edmund im Lear — sie alle haben dem jungen Dichter bei den Räubern in lebendigem Gedächtnis gestanden. Unvergleichlich mehr aber an Metall und Schlacken als all dies aus fremden, literarischen Quellen ihm Zugeflossene hat Schillers eigene unter empörendem Druck leidende und auflodernde Feuerseele in den Schmelztigel der Räuber ergossen. Heimlich, meist bei Nacht, mußte an dem Stücke gearbeitet werden; doch zeigte sich schon bei diesem Erstlingswerk Schillers Zug nach unmittelbarer dramatischer Wirkung: er las den vertrautesten Schulfreunden das Fertiggewordene vor und berauschte sich am Beifall ihrer jugendlichen Begeisterung.

Im Mai 1781 erschienen Schillers Räuber im ersten Druck, in den erfundenen Druckorten „Frankfurt und Leipzig", in Wahrheit bei dem Mannheimer Verleger Schwan. Der berühmte Wahlspruch auf dem Titelblatt: In tirannos! stand erst auf dem Titelblatt der zweiten Auflage, ebenso der zornige Löwe mit einem unmöglichen Schwanz; Spruch und Bild wurden von dem Verleger gewählt. Auch den Namen Friedrich Schiller nannte erst die zweite Auflage. Nach dem Erscheinen der Dichtung wandte sich der Leiter des Nationaltheaters in Mannheim Reichsfreiherr **Heribert von Dalberg** (1749—1806) an Schiller und ersuchte ihn um eine Bühnenbearbeitung. Von Juli bis Oktober 1781

hat Schiller hieran gearbeitet, und nach vielen von Dalberg vorgenommenen Änderungen kam der für das deutsche Drama immer denkwürdige Tag der ersten Aufführung der Räuber, der 13. Januar 1782, der für den jungen Dichter zum Triumph und Wendetag seines Dichtergeschickes wurde. Schiller wohnte der ersten Aufführung in Mannheim bei und genoß die berauschende Wonne eines ungeheuren Erfolges.

Den meisten Zeitgenossen erschienen die Räuber nur als ein verspätetes Drama des Sturmes und Dranges, als die dramatische Geschichte eines einzelnen Räubers, der durch die Niedertracht eines Bruders zum Verbrecher geworden war. Schillers Dichtergröße zeigte sich aber schon bei den Räubern darin, daß er den furchtbaren Einzelfall in eine große Menschheitfrage umwandelte. An Karl Moor war vom Bruder und Vater Unmenschliches begangen worden; die Menschheit selbst war dadurch beleidigt, und an der verbrecherischen Menschengesellschaft will Karl die beleidigte Menschheit rächen. Und wie hoch hinaus über die wüsten Wutstücke der Stürmer und Dränger hebt der zwanzigjährige Schiller sein erstes Drama, indem er den unglückseligen Helden selbst zum Schlusse bekennen läßt: „O über mich Narren, der ich wähnte, die Welt durch Greuel zu verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu erhalten!" Mit echter Tragik vernichtet Karl Moor sich selbst und führt die menschlich und dramatisch notwendige Sühne herbei. In demselben Sinne läßt Schiller den Pfarrer Moser im 5. Akt zu Franz sprechen: „Glaubt Ihr wohl, Gott werde es zugeben, daß ein einziger Mensch in seiner Welt wie ein Wüterich hause und das Oberste zu Unterst kehre?" So sehen wir in Schillers Räubern dem Stile nach zwar alle Ausdrucksmittel von Sturm und Drang; der innere Gehalt aber ist grundverschieden von Klingers zwecklosen Lärmstücken, deren keines eine große Menschheitfrage aufwirft.

„Ein Buch, das durch den Schinder absolut verbrannt werden muß", so soll Schiller selbst seine Räuber genannt haben. Es wurde nicht gerade durch den Schinder verbrannt, aber es erregte in ängstlichen Gemütern Entsetzen, und in Leipzig wurde während der Messe die Aufführung verboten, „weil ohnehin schon zu viel gestohlen würde". Zu Dalbergs für die Aufführung in Mannheim erzwungenen, zum Teil lächerlichen Veränderungen gehörte die Zurückverlegung des offenbar gegenwärtigen Stückes in die „Zeit des Landfriedens unter dem Kaiser Maximilian". Ferner setzte Dalberg durch, daß Franz sich nicht selbst tötet, sondern von den Räubern verurteilt wird, in den Hungerturm des alten Moor geworfen zu werden; Amalie hingegen mußte sich selbst töten; aus dem zeternden Pater wurde ein beliebiger „Kommissarius".

Die Räuber eroberten sich die deutschen Bühnen im Fluge, ohne daß Schillern bei den damaligen Rechtzuständen ein greifbarer Vorteil daraus erwuchs. Der ersten Aufführung in Mannheim folgten alsbald die in Hamburg, Leipzig und Berlin; ja sogar in Stuttgart wurden die Räuber, unter Gewährenlassen des Herzogs, 1784 mit großem Erfolge wiederholt aufgeführt. Schillers Name war in alle literarischen Kreise Deutschlands gedrungen, sodaß Nicolai schon 1782 auf seiner Rundreise den jungen berühmten Dichter in Stuttgart aufsuchte. In zahlreichen Bearbeitungen, meist Verwässerungen und Verhunzungen, ging das Stück auch an kleineren Orten über die Bühnen der deutschen Wandertruppen. Schon 1785 erschien eine französische Übersetzung; in starker Umarbeitung wurden die Räuber in Paris aufgeführt und waren namentlich während der Revolutionsjahre unter dem Titel „Robert chef des Brigands", ein sehr beliebtes Stück der kleinen Bühnen. Auf das Burgtheater in Wien sind die Räuber erst 1850 gelangt! — Die hinreißende Gewalt des Stückes dauert allen kritischen Einwendungen zum Trotz noch heute fort; ja fast könnte man die Räuber das lebendigste von allen Schillerschen Dramen neben dem Wilhelm Tell und Wallensteins Lager nennen.

In der Besprechung einer Erfurter Zeitung von 1782 hieß es von dem Dichter der Räuber: „Haben wir je einen deutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es dieser."

Schiller selbst empfing durch die erste Aufführung das stolze Bewußtsein seiner dichterischen Sendung, denn in einem Brief an Dalberg schrieb er: „Ich glaube, wenn Deutschland einst einen dramatischen Dichter in mir findet, so muß ich die Epoche von der vorigen Woche zählen.“ Wieland aber berichtete, daß Goethe „einen ebenso großen Greuel als er an der seltsamen Hirnwut habe, die man izt am Neckar für Genie zu halten pflegt“.

Zur Wirkung der Räuber auf Schillers Lebensgeschick ist noch zu berichten, daß aus der Schweiz durch Zwischenträger eine Beschwerde an den Herzog Karl Eugen drang, wegen der Stelle (II 3) vom „Spitzbubenklima des Graubünder Landes, dem Athen der heutigen Gauner“. Daß Schiller arglos Graubünden zu Italien gerechnet hatte, nützte ihm nichts: die Beschwerde aus der Schweiz war der letzte Tropfen, der das Gefäß herzoglichen Zornes überlaufen ließ.

Schillers Räuber zu tadeln, sie maßlos übertrieben, die Vorgänge unwahrscheinlich, ja unmöglich zu nennen, ist leicht. Die Räuber aber verlangen von uns, aus ihrer Zeit und aus Schillers Entwicklung heraus begriffen zu werden: dann erscheinen sie uns mit all ihren Ungeheuerlichkeiten als ein erstaunliches, den dramatischen Genius ankündigendes Werk. Es steht auf Schillers künstlerischem Stufengange schon viel höher als auf Shakespeares der Titus Andronicus. Schiller mit seinem Hange zur Selbstkritik hat über die Räuber alles gesagt, was dagegen vorgebracht werden kann. In der Ankündigung zur Thalia erklärte er die Entstehung der Räuber: „Unbekannt mit Menschen und Menschenschicksal mußte mein Pinsel notwendig die mittlere Linie zwischen Engel und Teufel verfehlen.“ Und in einer von ihm selbst herrührenden Sonderkritik der Räuber hieß es: „Der Verfasser soll ein Arzt bei einem württembergischen Grenadierbataillon sein, und wenn das ist, so macht es dem Scharfsinn seines Landesherrn Ehre: so gewiß ich sein Werk verstehe, so muß er starke Dosen in Emeticis (Brechmitteln) ebenso lieben als in Aestheticis, und ich möchte ihm lieber zehn Pferde als meine Frau zur Kur übergeben.“

Über den offenkundigen Mängeln vergesse man nicht die für einen welt- und bühnenunkundigen Jüngling außerordentliche Kunst des dramatischen Aufbaues. Gleich in diesem ersten Stück zeigt sich die in keinem Schillerschen Drama fehlende Sicherheit des Einsetzens und des Aufhörens. Wie fein berechnend hebt das Stück mit dem Auftritt zwischen dem alten Moor und Franz an; wie versteht Schiller starke Wirkungen in noch stärkere zu steigern, und wie wortkarg und doch packend weiß er den Abschluß seines greuelvollen Lebensbildes zu gestalten! Der fünfte Akt gehört rein dramatisch zum Größten, was Schiller je geschaffen. Auch in der Charakterschilderung erwies sich der Dichter mit seinem ersten Werk als einen bis dahin in Deutschland nur sehr selten dagewesenen Menschenbildner. Gestalten wie Spiegelberg, Schweizer und Roller, dazu Daniel, Pastor Moser und der Pater sind von überzeugender Lebensechtheit. Auch ein kräftiger Wirklichkeitsinn offenbart sich hier und da: man lese nur die von Spiegelberg erzählte Geschichte von dem bissigen Hunde (I 2). Will man aber die Größe des Kerngedankens in den Räubern richtig messen, dann erwäge man, daß Schiller schon in seinem Jünglingsdrama im Grunde denselben Stoff zu bemeistern gewagt hatte, zu dem er auf seiner künstlerischen Höhe, im Demetrius, zurückkehrte: der Tragödie einer nicht unedlen Seele, die durch die Erkenntnis des Betruges ihrer Lebenssendung zusammenbricht.

2. — Fiesko.

Mit dem Stoffe seines zweiten Stückes, der Verschwörung des Fiesko zu Genua, war Schiller beim Lesen der deutschen Übersetzung von Rousseaus Bekenntnissen vertraut geworden; genauere Angaben über die von Rousseau nur kurz erwähnte Empörung Fieskos gegen den Herzog Doria von Genua fand er in den Denkwürdigkeiten des französischen Kardinals Retz. Die von diesem erzählte Verschwörung und ihr klägliches Ende durch den zufälligen Tod Fieskos fallen in das Jahr 1547. Daß er sich schon auf der Karlsschule

mit dem Gegenstande beschäftigt hat, beweist die Erwähnung des Gegensatzes zwischen Doria und Fiesko in seiner ärztlichen Prüfungsarbeit. Mit kühner Freiheit gestaltete er den spröden und für eine echte Tragödie unbrauchbaren geschichtlichen Stoff um und legte damit die erste Probe seiner Begabung für das Geschichtsdrama meisterlich ab. „Die Natur des Dramas duldet den Finger des Ohngefährs oder der unmittelbaren Vorsehung nicht", so heißt es in der Vorrede des Fiesko: damit hatte er den wesentlichsten Unterschied zwischen dem griechischen und dem neueren Drama treffend bezeichnet. Der geschichtliche Fiesko war nach dem Gelingen seiner Verschwörung zufällig ertrunken; an die Stelle dieses traurigen, nicht tragischen Unglücksfalles setzte Schiller mit dem Seherblick des dramatischen Vollkünstlers den aus Fieskos und seines Gegenspielers Verrina Charakteren fließenden Schluß, der uns überzeugt und das Drama wirkungsvoll beendet.

Die erste Bearbeitung, die wir nicht kennen und die von Dalberg verworfen wurde, war im September 1782 abgeschlossen; die zweite Bearbeitung wurde im November 1783 beendet, und in dieser kam das Stück in Mannheim am 11. Januar 1784 zur ersten Aufführung. Ohne sonderlichen Erfolg, — nach Schillers Meinung, weil „republikanische Freiheit hier zu Lande ein Schall ohne Bedeutung" sei. Für das wieder bei Schwan erschienene Buch erhielt er hundert Gulden.

Erfunden hatte Schiller die Gestalten der Bertha, sicher beeinflußt durch Emilia Galotti, und die nach Fiesko wichtigste Person des Stückes: den rauhen Republikaner Verrina, auch diesen ein wenig nach dem Vorbilde Lessings, dem Odoardo in der Emilia. Der Mohr aber ist Schillers eigenes Geschöpf, eine der besten Gestalten der höheren Komik überhaupt.

Von Schillers Jugenddramen ist der Fiesko am stärksten verblaßt. Das darf nicht hindern, die Kunst hervorzuheben, durch die es Schiller, wie früher Goethe mit dem Götz, gelingt, die Täuschung in uns zu erwecken, als stelle jener geschichtlich recht gleichgiltige Putsch in einer kleinen Städterepublik eine weltgeschichtliche Begebenheit dar. Auch ist gar wohl die Frage zulässig, in welchem der beiden Stücke, Fiesko oder Tasso, reichere italienische Lebensfarbe blüht.

---

3. — Kabale und Liebe.

> Laß' doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall? (Kabale und Liebe, I 4.)

Schon im Sommer 1782 soll Schiller den Plan zu seinem dritten Drama, Kabale und Liebe, gefaßt haben: in der Haft, mit der ihn der Herzog wegen seines Urlaubsvergehens (S. 604) bestraft hatte. Wiederum aus der inneren Auflehnung gegen Zwang und Härte ist dem Dichter dieses Drama der sozialen Empörung entsprungen. Luise Millerin hatte es Schiller ursprünglich benannt; der Mannheimer Schauspieler Iffland, der Darsteller des Franz bei der ersten Aufführung der Räuber, hat es Kabale und Liebe betitelt.

Forscht man nach den Quellen, so muß man vor allen in der Zeitgeschichte Württembergs und in Schillers sittlichem Zorn darüber suchen. Schurkische Minister von der Art des Präsidenten von Walter mit seinem Drohwort: „Wenn ich auftrete, zittert ein Herzogtum" hatte es in der ersten Regierungzeit Karl Eugens gegeben; noch lebte im schwäbischen Volke die Erinnerung an ihre Schandwirtschaft. Und für die Gewissenlosigkeit des Landesvaters, der einen nicht geringen Teil seiner Landeskinder als Kanonenfutter in die Fremde verhandelt, bot Herzog Karl Eugen dem dichterischen Ingrimm das einfach abzuzeichnende Vorbild. Neben diesen Gegenwartquellen des greifbaren Lebens kommen einzelne Anlehnungen nicht in Betracht, wie die in dem Auftritt zwischen Luise und Lady Milford an einen in Lessings Sara Sampson, oder die in der Sterbeszene, wo Ferdinand Luisens süße, melodische Stimme preist, ähnlich wie Othello Desdemonens.

Auf dem Titelblatt von Kabale und Liebe steht: „Ein bürgerliches Trauerspiel", und

im Personenverzeichnis heißt es: „Präsident von Walter, am Hof eines deutschen Fürsten." Auf solchem Schauplatz hatte bis zu Schillers sozialem Trauerspiel noch kein deutscher Dichter ein ernstes Stück spielen zu lassen gewagt. Fast ein Jahrzehnt vor Schiller hatten Lenz und Wagner den Gegensatz der Stände dramatisch behandelt: Lenz zum Zwecke platter, undichterischer Sittenpredigt (im Hofmeister und in Den Soldaten), Wagner nicht ohne starke tragische Wirkung, aber ohne weite Hintergründe, an dem anekdotenhaften Einzelfall klebend. Schillers Kabale und Liebe war das erste soziale Drama der Deutschen, ja der gesamten europäischen Dichtung. Sechs Jahre vor dem Ausbruch der französischen Revolution schrieb der flüchtige dreiundzwanzigjährige Schwabe sein kühnes Anklagedrama gegen kleinfürstliche Willkür und Landesaussaugung, gegen den fast noch schlimmeren Despotismus der Minister und ihrer Gehilfen. Längst sind die in Kabale und Liebe an den Pranger gestellten Schändlichkeiten in Deutschland unmöglich geworden; wie aber alles, was einmal aus dem vollen Leben eines Volkes heraus geschaffen ward, lebendig bleibt auch in andersgearteten Zeiten, so ist Schillers Kabale und Liebe immer noch eines der wirkungsvollsten deutschen Dramen. Erst in jüngster Zeit hat es durch eine besonders liebevolle Aufführung in Berlin eine wunderbare Auferstehung erlebt.

Am Nationaltheater zu Mannheim wurde es am 17. April 1784 mit einem nicht so lärmenden Erfolge wie die Räuber, aber unter gewaltiger Bewegung der Zuhörer gespielt. Man stelle sich nur vor, wie es auf die Zeitgenossen wirken mußte, von der Bühne herunter die Worte zu hören, mit denen der Kammerdiener die größte Schmach des Jahrhunderts, den Menschenhandel deutscher Fürsten, an den Schandpfahl der Geschichte schlug:

Es traten wohl so etliche vorlaute Bursch' vor die Front heraus und fragten den Obersten, wie teuer der Fürst das Joch Menschen verkaufe. — Aber unser gnädigster Landesherr ließ alle Regimenter auf dem Paradeplatz aufmarschieren und die Maulaffen niederschießen. Wir hörten die Büchsen knallen, sahen ihr Gehirn auf das Pflaster spritzen, und die ganze Armee schrie: Juchhe! nach Amerika! — (II, 2, 3.)

In Berlin wurde Kabale und Liebe noch in demselben Jahr aufgeführt, in einem Monat siebenmal, etwas damals Unerhörtes. In Stuttgart verbot, wie begreiflich, der Herzog die Aufführung, denn er mußte fühlen, daß man ihn selbst im Hintergrunde des Dramas seines ehemaligen Zöglings erblicken würde.

Kabale und Liebe beweist, mit welchen Riesenschritten Schiller in den kaum zwei Jahren seit der Bearbeitung der Räuber für die Bühne aufwärts geschritten war, „den Kreis des Wollens, des Vollbringens messend". In der Fabelführung, in der Herausarbeitung des sozialen Gehalts, in der Charakterschilderung — welche bewundernswerten Fortschritte über die Räuber und Fiesko hinaus! Viel kühner als Lessing mit seiner Emilia Galotti aus irgend einem Guastalla der Renaissancezeit, griff dieser heimatlose, noch jünglingshafte Mann hinein in die zum Himmel schreienden Schäden seiner Zeit und seines Vaterlandes. Bis zu Schiller waren die niederen Stände in der Dichtung immer nur niedrig erschienen: er zuerst hat die sittliche Kraft und damit die Poesie des deutschen Kleinbürgertums entdeckt und dichterisch geadelt. Indessen wenn es auch nur bürgerliches Trauerspiel hieß, es war doch mindestens ebenso wie Fiesko oder Götz ein geschichtliches Drama. Das hohe Ziel und der große Hintergrund hoben Schillers Bürgerstück auf die Höhe der echten Tragödie, und zum ersten Male erklang auch auf der deutschen Bühne das Wort Friedrichs des Großen von dem Fürsten als dem ersten Diener des Staates: in dem Auftritt Ferdinands und der Lady Milford:

Milford: Diesen Degen gab Ihnen der Fürst.
Ferdinand: Der Staat gab mir ihn durch die Hand des Fürsten.

Von Goethe liegt keine gleichzeitige Äußerung über Kabale und Liebe vor; wohl aber hat später Zelter die richtige Einsicht in die Bedeutung des Schillerschen Stückes gewonnen, als er an Goethe schrieb: „Es ist ein geschichtliches Stück voll Kraft und Geist, trotz der niederträchtigen Gesellschaft, die sich darin befindet."

Die meisten Einwendungen gegen Kabale und Liebe rühren her von der Sprache der beiden Liebenden, die uns heute verstiegen und fremd klingt. So aber hat man unter dem Einflusse Rousseaus und Klopstocks im 18. Jahrhundert zwischen Liebenden wirklich gesprochen: man braucht nur Freundschafts- und Liebesbriefe der literarisch Gebildeten aus dem 18. Jahrhundert zu lesen. Luise Millerin ist in ihrer Art so echt wie Goethes Klärchen: ein tief in Empfindsamkeit getauchtes, die gefühlselige Büchersprache der Zeit nachredendes deutsches Bürgermädchen. Über die vollendetste Gestalt, den Musikus Miller, diese Mischung aus aufbäumendem Bürgerstolz und ängstlich duckender Unterwürfigkeit, braucht man nach mehr als einem Jahrhundert rühmender Anerkennung kein Wort mehr zu sagen. Auch der Präsident, unwahrscheinlich wie er uns heute dünkt, war eine zeitlich durchaus lebenswahre Schöpfung. Solche verbrecherischen Streber, deren Weg über Leichen ging, hatte es in Württemberg nicht bloß unter Karl Eugen mehr als einen gegeben. Und wer noch heute mit Börne behaupten wollte, Luise sterbe nicht an der vergifteten Limonade, sondern an ihrer Dummheit, an den ist ernstlich die Frage zu richten: welches andre Mittel als den erzwungenen Brief gab es für die Luise des von Schiller gezeichneten Lebenskreises, sich und ihre Eltern vor der verbrecherischen Willkür des Präsidenten zu retten? Man denkt an den ehrenhaften Staatsanwalt und den unbeugsamen Richter in einem Rechtstaat des 20. Jahrhunderts, wenn man Luisens Einwilligung in die schändliche Täuschung unglaubhaft nennt.

An dramatischer Schlagkraft übertrifft Kabale und Liebe alle andern Dramen Schillers; ja der Schluß des zweiten Aktes mit seiner atemlosen Spannung und Steigerung hat im deutschen Drama überhaupt nicht seinesgleichen. Ebenso gibt es in der dramatischen Literatur der Völker kaum eine Einführung, die den Auftakt zu Kabale und Liebe übertrifft. Shakespearisch endlich ist die Schiller glänzend gelungene Mischung des Tragischen und des Tragischkomischen: der Hofmarschall Kalb gehört zur Familie der Rosenkranz und Güldenstern, hat aber doch sein eignes Leben. Und Shakespearisch ist auch der Ausgang des erschütternden Dramas: das Edle unterliegt im Tod und triumphiert zugleich über das Böse, das sich selbst vernichtet.

Drittes Kapitel.

In Mannheim, Leipzig und Dresden.

Kabale und Liebe wurde in Mannheim aufgeführt, nachdem Schiller aus dem stillen Bauerbach von Dalberg zum Theaterdichter seiner Nationalbühne berufen worden. Dort hat er unter widrigen Verhältnissen den Sommer des Jahres 1783 und das Jahr 1784 zugebracht, ohne es zu einer dauernden und auskömmlichen Stellung zu bringen. Aus der Not ums Dasein griff er, wie später noch öfter, zum Zeitungswesen: die Rheinische Thalia, zuerst im November 1784 erschienen, sollte vornehmlich ein Mittel zur Lebensfristung sein. Sie ist erfolglos, aber nicht ruhmlos bald den Weg der andern Schillerschen Zeitschriften gegangen. In Mannheim durchlebte Schiller schwere Kämpfe zwischen Leidenschaft und Pflicht: er lernte dort die um zwei Jahre jüngere Frau Charlotte von Kalb kennen, eine der bedeutendsten Frauen ihrer Zeit, und beide faßten eine hoffnungslose Liebe für einander. Sie war, wie Charlotte von Stein, eine der Frauen, die hervorragende Männer dadurch so fest an sich binden, daß sie für männliche Größe liebevolles Verständnis besitzen oder es sich anempfinden. Wir werden Charlotte von Kalb nach ihrer Trennung von Schiller noch einmal auf dem Lebensweg eines der berühmten Schriftsteller des Zeitalters finden, Jean Pauls. Aus Schillers Liebe für Charlotte von Kalb sind seine beiden leidenschaftlichen Gedichte entsprungen: Die Freigeisterei der Leidenschaft und Die Resignation.

Im Dezember 1784 kam Karl August von Weimar nach Mannheim; durch die Vermittlung der Frau von Kalb wurde Schiller eingeladen, dem Herzog den ersten Akt

des damals entstehenden Don Carlos vorzulesen. Tags drauf erhielt der Dichter von Karl August den Titel eines Weimarischen Rates, was ihm für seine Stellung in der Welt, auch zur Beruhigung seiner besorgten Eltern willkommen war.

Eines der wichtigsten Ereignisse aber jener Zeit war für Schillers Entwicklung sein wiederholter Besuch der Mannheimer Antikensammlung, einer damals in Deutschland ganz vereinzelten Gelegenheit, die griechischen und römischen Bildwerke wenigstens in Abgüssen zu sehen. Auch auf Goethe hatte der Besuch des Mannheimer Antikensaals einen tiefen Eindruck gemacht (vgl. S. 552); auf Schiller wirkte er vielleicht entscheidend für seine Wendung vom Sturm und Drang zur formenedleren Kunst. Unter den Eindrücken der Mannheimer Sammlung wurde jener Vorsatz niedergeschrieben, „etwas geschaffen zu haben, das nicht untergeht; fortzudauern, wenn alles sich aufreibt ringsherum". Damals auch keimte in Schiller zuerst jene Stimmung der Sehnsucht nach dem goldnen Alter griechischer Kunst und griechischen Lebens, die in seinen Göttern Griechenlands Ausdruck fand. „Ich bedarf ihrer (der Alten) im höchsten Grade, um meinen eigenen Geschmack zu reinigen, der sich durch Spitzfindigkeit, Künstlichkeit und Witzelei sehr von der wahren Simplizität zu entfernen anfing." Diese Hinwendung zu den Griechen als Lehrmeistern des Kunstschönen setzte sich in den Jahren des Aufenthaltes in Dresden, Weimar und Rudolstadt fort, bis zu den Tagen, wo er an Körner schrieb (1788): „In den nächsten zwei Jahren lese ich keine modernen Schriftsteller mehr." Schon hier aber sei bemerkt, daß Schiller niemals so „vergriecht" wurde, daß er nicht den Grundmangel gerade des griechischen Dramas erkannt hätte: „Zu der reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben", weil es ihr am „freien, sich selbstbestimmenden Wesen" fehlte. „Die griechische Weiblichkeit und das Verhältnis beider Geschlechter zu einander bei diesem Volke, so wie beides in den Poeten erscheint, ist doch immer sehr wenig ästhetisch und im ganzen sehr geistleer." Als rühmlichen Fortschritt über das griechische Drama hinaus führt er Goethes Iphigenie an.

Von Geldsorgen, Widerwärtigkeiten am Theater und Liebeswirren gequält, erhielt Schiller im Mai 1784 einen Brief aus Leipzig von vier ihm bis dahin gänzlich unbekannten Personen, die ihm ihre Bewunderung und Freundschaft entgegentrugen. Die gemeinsamen Absender waren Christian Gottfried Körner, Konsistorialrat in Dresden, seine Braut Minna Stock, die Tochter eines Leipziger Kupferstechers, bei dem Goethe einst Unterricht genommen, ihre Schwester Dora und deren Umwerber Ferdinand Huber, ein angehender Schriftsteller. In dem Briefe stand u. a.: „Zu einer Zeit, da die Kunst sich immer mehr herabwürdigt, tut es wohl, wenn ein großer Mann auftritt und zeigt, was der Mensch auch jetzt noch vermag." Der Brief war nicht unterzeichnet, doch muß Schiller die Absender irgendwie erkundet haben. Kleine Zeichen literarischer Bewunderung, eine Brieftasche und anderes, lagen bei. Schiller war durch diesen ersten Widerhall seiner Werke aus der unbekannten Menge tief beglückt und schrieb an Frau von Wolzogen: „Ein solches Geschenk ist mir größere Belohnung als der laute Zusammenruf der Welt, die einzige süße Entschädigung für tausend trübe Minuten." Seine Bedrängnis aber war damals so groß, daß er nicht den Mut zu einer sofortigen Antwort fand; erst am 7. Dezember 1784 dankte er den sächsischen Bewunderern. Es entspann sich ein lebhafter, immer wärmer werdender Briefwechsel, und im März 1785 durfte Körner schreiben: „So haben sich denn unsere Seelen trotz aller Entfernung gefunden, wir sind Freunde." Von dem mit Körner damals geschlossenen, erst durch den Tod zerrissenen Freundschaftsbunde hat Schiller gesagt, daß er „durch seine innere Wahrheit, Reinheit und ununterbrochene Dauer ein Teil unserer Existenz geworden ist". Schillers und Körners Briefwechsel gehören neben Goethes und Schillers zu den schönsten Früchten der Herzensbildung des 18. Jahrhunderts. In Körner hatte Schiller einen nicht selbstschöpferischen, aber feingebildeten und verständnisvollen Beurteiler und Förderer seiner nächsten Arbeiten gewonnen; zugleich einen werktägigen Freund, durch den Schiller über

manche Not der folgenden Jahre hinweggehoben wurde. Treu ohne Wank, neidlos, auf Schillers persönliches Wohl und dichterisches Vorwärtsdringen bedacht, so hat Körner bis an des Freundes Tod, ja darüber hinaus als Berater der Hinterbliebenen Treu erzeigt und Freundschaft gehalten und muß in jeder Schilderung unseres Dichters rühmend genannt werden.

Am 9. April 1785 reiste Schiller zu den teuren Freunden nach Leipzig, von hier nach einigen Monaten nach Dresden, nahm einen längeren Aufenthalt in Loschwitz an der Elbe und hat dort einige der sorgenlosesten, schaffensfreudigsten Jahre seines Lebens verbracht. In und bei Dresden wurde der Don Carlos endlich vollendet; in Loschwitz — nicht in Gohlis bei Leipzig — hat er aus dem Glücksgefühl des Verkehrs mit den vier liebenden Seelen sein Jubellied **An die Freude** gedichtet (Herbst 1785). Ob auch Schiller es nach Jahren „ein schlechtes Gedicht" genannt und es bezeichnet hat als eine „Stufe der Bildung, die er durchaus habe hinter sich lassen müssen, um etwas Ordentliches hervorzubringen", die Nachwelt widerspricht dem Dichter. Schillers Lied an die Freude mit seinem fortreißenden Schwunge der Empfindung und des Ausdrucks bildet den krönenden Abschluß seiner jungen Mannesjahre. Wie in allen seinen größeren Dichtungen geht Schiller darin vom Selbsterlebnis aus, erhöht es aber sogleich in die Unendlichkeit und läßt die Millionen, die ganze Welt an seiner trunkenen Glücksempfindung teilhaben. Als **Beethoven** am Schlusse seiner Neunten Symphonie nach einem letzten, höchsten Ausdrucksmittel suchte, um den Überschwang des sich aus tiefstem Schmerze zur Seligkeit aufringenden Herzens hinauszujubeln, da ließ er nach dem ohnmächtigen Verstummen der Tonwerkzeuge aus Holz und Metall die helle Menschenstimme ausbrechen in den überwältigenden Hymnus: „**Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium!**" Und nach dem unnennbaren Leide im Fidelio ertönt es herzbefreiend im Freudenchor des gewaltigen Schlusses: „Wer ein holdes Weib errungen, Mische seinen Jubel ein!"

Ein ganz anders geartetes, aber nicht minder sprechendes Zeugnis für Schillers glückliche Stimmung im Kreise der Körners ist auch das kleine überaus muntre Lustspielchen, das er damals für den Freund geschrieben, ohne es zu veröffentlichen: **Körners Vormittag.**

Viertes Kapitel.

Don Carlos.

> O, könnte die Beredsamkeit von allen den Tausenden, die dieser großen Stunde teilhaftig sind, auf meinen Lippen schweben! (Don Carlos, III 10.)

Schon im Dezember 1782, in der winterlichen Abgeschiedenheit des Wolzogenschen Hauses in Bauerbach hatte Schiller beim Lesen einer französischen geschichtlichen Erzählung den Plan zu einem Drama **Don Carlos** gefaßt. Die Erzählung rührte her von einem Abbé Saint-Réal und behandelte die angebliche Liebe des Don Carlos, Sohnes Philipps II., zu seiner Stiefmutter. Dalberg hatte Schillern in Mannheim auf diese Geschichte hingewiesen. In Bauerbach bat dieser sich von dem Bibliothekar Reinwald in Meiningen das Buch aus, wurde von dem Gegenstande lebhaft ergriffen, und schon im März 1783 heißt es in einem Brief an Reinwald: „Ich finde, daß diese Geschichte mehr Einheit und Interesse zum Grunde hat, als ich bisher geglaubt, und mir Gelegenheit zu starken Zeichnungen und erschütternden oder rührenden Situationen gibt." Bald hat er sich in den Stoff und den Helden verliebt, wie er nach seiner Art mußte, denn ihm ist „jede Dichtung nichts anderes als eine enthusiastische Freundschaft oder platonische Liebe zu einem Geschöpf unsers Kopfes". In demselben Briefe steht noch: „Carlos hat, wenn ich mich des Maßes bedienen darf, von Shakespeares Hamlet die Seele, Blut und Nerven von Leisewitz' Julius, den **Puls von mir.**"

Die Bearbeitung des Don Carlos in jambischen Versen wurde im Frühling 1784

begonnen und war um Weihnachten fertig. Die erste Buchausgabe von 1787 enthielt über 6200 Verse, war also selbst für ein Lesedrama zu lang; in einer letzten Bearbeitung schmolz das Stück auf 5370 Verse zusammen.

Außer der schon genannten Hauptquelle hat Schiller eine Reihe von Geschichtswerken benutzt, so den Franzosen Brantôme und die englischen Werke von Watson und Robertson über Philipp II. und Karl V. Das nach Saint-Réals Erzählung bearbeitete Drama Don Carlos des Engländers Thomas Otway (1676) hat Schiller nicht gekannt. Bei Saint-Réal handelt es sich fast nur um eine Liebesgeschichte. Gleich im ersten Entwurf hat Schiller ihr etwas völlig Neues hinzugefügt, was im Laufe der Ausführung bis auf wenige starke Spuren verschwand: die Brandmarkung der Inquisition. An Reinwald hatte er geschrieben: „Außerdem will ich es mir in diesem Schauspiel zur Pflicht machen, in Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen und ihre Schandflecke fürchterlich an den Pranger zu stellen." Langsam wandelt sich ihm das „Familiengemälde aus einem königlichen Hause", das zuerst geplant war, in das hohe Drama der Freundschaft, der Menschenwürde, des Kampfes gegen weltliche und geistliche Tyrannei, der Gedankenfreiheit. Bei Saint-Réal gibt es ehebrecherische Liebe auf beiden Seiten; Schiller schuf seine Königin zu der hoheitvollsten aller seiner weiblichen Gestalten um. Für seine Absichten aber genügte selbst die Adelung der Liebe des Prinzen nicht, auch nicht dessen Hinweisung durch die Königin auf seine Pflichten für die unterdrückten flandrischen Provinzen; Schiller bedurfte eines andern Trägers seines Freiheitsideals, und den schuf er sich durch die völlige Umformung des Marquis Posa. Bei Saint-Réal geschieht die Ermordung Posas durch den König aus Eifersucht wegen der Königin. Bei Schiller läßt sich Posa, der im Fortschreiten des Dramas zu dessen wahrem Helden wird, aus Freundschaft für den Prinzen als den zukünftigen Vollstrecker seiner eigenen idealischen Gedanken töten.

Die erste Aufführung des Don Carlos fand am 30. August 1787 in Hamburg statt; Aufführungen in andern Städten folgten und trugen Schillers Namen als des berühmtesten der Lebenden neben Goethe über die deutsche Welt. Alle von Lessing, Hamann und Herder seit einem Menschenalter verbreiteten Menschheitgedanken wurden im Don Carlos zusammengefaßt, gesteigert und in die überzeugendste Form: in schwungvolle Verse gekleidet. Der zehnte Auftritt des dritten Aktes ist der dichterische Gipfel des deutschen Idealismus im 18. Jahrhundert.

Der Don Carlos war von Schiller nicht als ein Wirklichkeitstück gemeint; er war und sollte sein „das kühne Traumbild eines neuen Staates", gleichwie Posa erklärt: „Das Jahrhundert ist meinem Ideal nicht reif; Ich lebe ein Bürger derer, welche kommen werden." Mit seinem Don Carlos stellte sich Schiller ebenbürtig zwischen Lessings Nathan und Goethes Iphigenie, und sie sind nach Vischers schönem Wort „die drei priesterlichen, hochreligiösen Dichtungen des Aufklärungszeitalters". Wie immer man von der Möglichkeit eines geschichtlichen Marquis Posa Schillers denken mag, — eine dramatische Möglichkeit, ja Notwendigkeit ist er für Schillers idealstes Drama, und ein einziges Mal hat jener Marquis Posa doch wirklich gelebt: in der Flammenseele dieses idealgestimmten Menschen und Dichters an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Alles geistreichelnde Absprechen über Don Carlos hat ihm nichts geschadet. Jean Paul z. B. hat Posa „glänzend und hohl wie einen Leuchtturm" genannt; aber Jean Paul wird längst nicht einmal mehr von den Frauen, einst seinen Verehrerinnen, gelesen, während zum mindesten im Leben jedes deutschen Knaben und Jünglings die erste Bekanntschaft mit Don Carlos eines der erschütternden Ereignisse der Jugendseele ist. Zu den Jünglingen, die ihn seit fünf Menschenaltern gelesen, haben doch auch alle jungen deutschen Fürstensöhne gehört, und ohne die Wirkungen des Don Carlos auf die deutsche Weltanschauung zu übertreiben, darf man wohl sagen: Geist von seinem Geiste hat in jeder idealgerichteten Bestrebung und Vollbringung der neueren deutschen Geschichte gelebt.

In Schillers dichterischer Entwicklung bedeutet der Don Carlos einen Riesenschritt vorwärts. Die Kunst der Charakterschilderung ist gesteigert: wir bewundern sie an Philipp, Alba, dem Großinquisitor und Domingo, vor allen an der Königin, und die Verse (II 15) über sie zeigen Schiller schon auf der Höhe des klassischen Ausdrucks:

In angeborner stiller Glorie,
Mit sorgenlosem Leichtsinn, mit des Anstands
Schulmäßiger Berechnung unbekannt,
Gleich ferne von Verwegenheit und Furcht
Mit festem Heldenschritte wandelt sie
Die schmale Mittelbahn des Schicklichen,
Unwissend, daß sie Anbetung erzwungen,
Wo sie von eignem Beifall nie geträumt.

Nach Schillers Tode hat Goethe einmal nach dem Lesen der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges unter Tränen ausgerufen: „Und den Mann konnte ich verkennen!“ Als Goethe 1788 aus Italien zurückkehrte und mißmutig um sich schaute, lag der Don Carlos schon vor, und Goethe las ihn. Daß er durch ihn nicht damals schon zum Verständnis für Schillers künstlerische Selbsterziehung und überraschend schnelle Reife gelangt ist, muß wundernehmen.

Hervorzuheben ist am Don Carlos noch die Sicherheit, mit der sich beim ersten Zugreifen Schiller des dramatischen Verses bemächtigt hat. Als einziges Muster des hohen Versdramas fand er nur Lessings Nathan vor; Goethes Iphigenie in Versen erschien erst nach dem Don Carlos, wenn auch in demselben Jahr. — Sodann beachte man den Glanz der spanischen Farbe, die mit breitem oder je nach der Gelegenheit mit feinstem Pinsel aufgetragen ist. Wie versinken daneben Corneilles Dramen mit spanischem Schauplatz! Und von der Meisterschaft in der Behandlung der Gestalten an einem großen Königshof hat Richard Wagner („Deutsche Kunst und deutsche Politik“) mit Recht gerühmt: „In welcher Sprache der Welt, bei Spaniern, Italienern oder Franzosen, finden wir Menschen aus den höchsten Lebenssphären, Monarchen und spanische Granden, Königinnen und Prinzen, in den heftigsten und zartesten Affekten mit solch vornehmer, menschlich adeliger Natürlichkeit, zugleich so fein, witzig und sinnvoll vieldeutig, so ungezwungen würdevoll und doch so kenntlich erhaben, so drastisch und ungemein sich ausdrücken?“

Schiller, der strengste Selbstkritiker unter unsern Großen, hat bald nach dem Erscheinen seines Don Carlos „Briefe“ darüber in Wielands Teutschem Merkur veröffentlicht (1788), diesmal mehr zur Verteidigung seiner dramatischen Kunst als zur Selbstverurteilung, wie früher gegenüber seinen Jugenddichtungen.

Fünftes Kapitel.

Professor in Jena. — Geschichtliche Werke. — Die Hilfe aus Dänemark.

Außer dem Körnerschen Hause bot Dresden Schillern geistig zu wenig, um ihn dauernd festzuhalten. Lockend strahlte der Glanz, der schon damals von Weimar ausfloß; und der Gedanke, sich Goethen, dem ersten Schriftsteller Deutschlands, zu nähern, stieg in der Seele des Dichters auf, der den Don Carlos vollendet hatte. Am 21. Juli 1787 hat Schiller zum ersten Mal Weimar betreten. Für eifrige Weimarpilger sei bemerkt, daß er in dem noch heute bestehenden Gasthause zum Erbprinzen am Markt abgestiegen ist. Goethe befand sich noch in Italien; doch Wieland und Herder lernte Schiller kennen und durch Charlotte von Kalb wurde er bei der Herzogin Anna Amalia eingeführt. Fuß zu fassen in der höchsten Weimarischen Gesellschaft, wurde ihm, dem nicht mehr unberühmten Dichter, viel schwerer als Goethen zwölf Jahre zuvor.

Im Dezember 1787 besuchte er seine edle Helferin Charlotte von Wolzogen in Bauerbach; auf der Rückreise führte ihn Wilhelm von Wolzogen, der Jugendfreund von der Karlsschule, bei der Familie der verwitweten Frau Luise von Lengefeld ein. Mit ihren beiden Töchtern, Karoline (1763—1847) und Charlotte (1766—1826), schloß der 28jährige Schiller einen Freundschaftsbund, aus dem ihm bald noch höheres Glück

erblühen sollte. Immer inniger an die ihm teuer werdende Familie Lengefeld gefesselt, nahm Schiller 1788 seine Wohnung in Volkstedt bei Rudolstadt und begann seine wissenschaftliche Selbsterziehung, die ihn zunächst auf die Geschichte, dann auf die Philosophie hinführte. Für sein menschliches Leben wurden die beiden nächsten Jahre entscheidend; denn damals fand er endlich das Ziel seiner Herzenssehnsucht, das er in einem Briefe vom 7. Januar 1788 an Körner bekannt hatte: „Ich sehne mich nach einer bürgerlichen und häuslichen Existenz." Charlotte oder kurzweg Lotte von Lengefeld gehörte nicht zu den größten weiblichen Geistern des Jahrhunderts, war aber durch ihre Vorbildung befähigt, Schiller auch in seinem dichterischen Wirken verständnisvoll zu folgen. Wie sich zwischen jenen zwei reinen, hohen Menschen die Bande der Freundschaft, Verehrung, nach und nach der Neigung und innigen Liebe fester und fester woben, das erlebe man selbst beim Lesen des köstlichen Briefwechsels zwischen Schiller und Lotte, neben denen Karoline als die geistvollere und leidenschaftlichere stand. Auch die seltsame Verwirrung in Schillers Seelenleben den beiden Schwestern gegenüber spricht aus jenen Briefen: Schiller liebte Lotte, konnte sich aber lange einen Lebensbund mit ihr nicht ohne die Freundin und Schwester Karoline vollkommen denken. Es war eine Empfindungskrankheit des Jahrhunderts, hervorgerufen durch Rousseaus Heloise und in Deutschland auf fruchtbarem Boden weiter wuchernd. Karoline, damals mit einem Herrn von Beulwitz glücklos verheiratet, hat bald darauf nach der Trennung ihrer ersten Ehe Schillers Freund Wolzogen geheiratet. Sie hat nach Schillers Tode dessen Lebensgeschichte geschrieben: immer noch eins der lesenswertesten Bücher über den Dichter und Menschen.

Bei einem Besuch im Bade Lauchstädt kam es zwischen Schiller und Lotte zur Herzenserschließung (am 3. August 1789), und nun folgte eine beseligende Zeit hoffnungsvollen Glückes. Schiller, der glänzendste Briefschreiber unter unsern Klassikern, strömte seine liebedurstige Seele an die Geliebte aus:

Ich gehöre nicht mehr mir selbst! Nur daß ich deiner werter bin, daß ich dem Bilde näher trete, das deine Liebe dich von mir machen läßt, nur dieses ist es, was mich entzückt, wenn ich mir über etwas Großem begegne. — Ach, was für himmlisch süße Stunden uns bevorstehen, — wenn meine Seele, durch eine gelungene Beschäftigung aufflammend und bewegt, auch meiner Liebe Flammen der Schöpfung zubringen und deine Liebe meinem Geist Feuer und Leben borgen wird (5. November 1789).

Auch Lotte von Lengefelds Briefe an Schiller aus jener Zeit gehören zu unserer sehr lesenswerten Literatur und verdienen wenigstens eine Probe. Auf Schillers Werbung um ihre Hand antwortete sie aus Lauchstädt am 5. August 1789:

Der Gedanke, zu ihrem Glücke beitragen zu können, steht hell und glänzend vor meiner Seele. Kann es treue, innige Liebe, Freundschaft, so ist der warme Wunsch meines Herzens erfüllt, Sie glücklich zu sehen. — Wie freue ich mich, unsern Körner zu sehen! und Sie, Lieber, in meiner Seele lesen zu lassen, wieviel Sie mir sind.

Am 22. Februar 1790 wurde Schiller mit Lotte in dem Kirchlein des Dorfes Wenigenjena bei Jena getraut, und bald darauf heißt es in einem Brief an Körner:

Es lebt sich doch ganz anders an der Seite einer lieben Frau, als so verlassen und allein — auch im Sommer. Jetzt erst genieße ich die schöne Natur ganz und lebe in ihr. Es kleidet sich wieder um mich herum in dichterische Gestalten, und oft regt sichs wieder in meiner Brust.

Vor seiner Verheiratung hatte er einen festen äußeren Lebenshalt gewonnen durch seine Ernennung zum Professor der Geschichte an der Universität in Jena (Dezember 1788), die auf Antrag Goethes geschehen war, allerdings anfangs ohne Gehalt. Im Januar 1790 hatte ihm der Herzog von Meiningen den Hofratstitel verliehen, und so war nach deutscher Auffassung Schiller ein Mann von Bedeutung und manchen Graden auch für die nichtliterarische Welt geworden. Am 11. Mai 1789 zog er nach Jena und hielt dort am 26. und 27. Mai unter außergewöhnlichem Zulauf der Studenten seine Antrittsvorlesung: „Was heißt und zu welchem Zweck studiert man Universalgeschichte?" Die Studenten brachten darauf dem berühmten dichtenden Professor „eine Nachtmusik, und Vivat wurde dreimal gerufen". Bis zum Jahre 1793 hat Schiller in Jena geschichtliche

Vorlesungen gehalten; zu seinen Schülern gehörte unter Andern Friedrich von Hardenberg, der als Novalis bekannte romantische Dichter. Im glücklichsten Familienleben hat Schiller die Jahre seiner Professur in Jena zugebracht; ein bescheidenes Gehalt erleichterte ihm nach einiger Zeit das Auskommen; 1792 besuchten ihn seine Mutter und die jüngste Schwester Nanette. In die Jenaer Professorjahre fiel auch seine wunderliche Ehrung durch den Bürgerbrief der französischen Republik an „Monsieur Gille, publiciste allemand.“ Seinen Vater hat er 1793 in Ludwigsburg besucht; dort gebar ihm Lotte sein erstes Kind Karl am 14. September 1793.

Eine solche Reise hätte er schwerlich machen können ohne eine wundergleiche Glücksfügung in seinem Leben, herbeigeführt durch bedrohliches Unglück. Schillers Leben ist unvergleichlich dramatischer als Goethes. Wir sehen ihn mehr als einmal in den Tiefen menschlichen Elends, und jedesmal streckt sich ihm eine rettende Freundeshand liebevoll entgegen: erst die des hingebenden Andreas Streicher, dann des tatkräftig aufrichtenden Christian Gottfried Körner. Im Januar 1791 erkrankte Schiller lebensgefährlich an einer Luftröhrenentzündung und konnte sich lange nicht davon erholen. An die so dringende Arbeit zum Lebensunterhalt war nicht zu denken. Ein dänischer Schriftsteller, Jens Baggesen, hatte ihn in Jena besucht und lieben gelernt; aus der Ferne war er Schillers Tätigkeit fortan mit Teilnahme gefolgt. In Kopenhagen lebte er in freundschaftlichem literarischen Verkehr mit dem deutschdänischen Minister Grafen von Schimmelmann und dem deutschen, zum dänischen Königshause gehörenden Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg. Der Prinz war ursprünglich, wohl von den „Räubern“ her, gegen Schiller eingenommen; Baggesen gab ihm den Don Carlos zu lesen, der Prinz verschlang ihn, lernte die schönsten Stellen auswendig und wurde zu Schillers glühendem Bewunderer. Diese kleine Kopenhagener Schillergemeinde hatte sich zu einem Schillerfest so recht im Geiste des 18. Jahrhunderts gerüstet: in Hellebeck bei Kopenhagen am Ufer des Sundes wollte man einander Schillers Gedichte und den Don Carlos vorlesen, — da erhielt Baggesen die fälschliche Kunde von Schillers Tode. Und nun geschah etwas unendlich Rührendes: man hatte Schillers Lied an die Freude singen wollen, und Baggesen fing an zu lesen: „Freude! schöner Götterfunken!“ — nach jeder Strophe erklang sanfte Musik, und zuletzt sprach Baggesen unter Tränen die von ihm hinzugedichtete Strophe:

Unser toter Freund soll leben:
Alle Freunde stimmet ein! — —
Jede Hand empor gehoben!
Schwört bei diesem freien Wein:
Seinem Geiste treu zu sein
Bis zum Wiedersehn dort oben!

Als aber die freudige Kunde nach Kopenhagen drang, Schiller lebe, wenn auch in Elend und Krankheit, da tat der Prinz, was ihm die sittliche Unsterblichkeit neben der dichterischen Schillers sichert: er bot dem um sein und der Seinigen nacktes Leben bekümmerten deutschen Dichter nicht bloß Bewunderung, sondern Lebensrettung dar: ein Geschenk von je tausend Talern für drei Jahre, um unbekümmert durch äußere Sorgen geistig zu wirken. Die Briefe des Prinzen und Schillers bei dieser Gelegenheit sind eines der herrlichsten Stücke deutscher Sittenkultur, die wahre Krone der Herzensbildung des 18. Jahrhunderts. Der Prinz schrieb:

Zwei Freunde, durch Weltbürgersinn miteinander verbunden, erlassen dieses Schreiben an Sie, edler Mann! Beide sind Ihnen unbekannt, aber beide verehren und lieben Sie. Beide bewundern den hohen Flug Ihres Genius. — Groß war also auch ihre Trauer bei der Nachricht von seinem Tode. — Dieses lebhafte Interesse, welches Sie uns einflößen, edler und verehrter Mann, verteidige uns bei Ihnen gegen den Anschein von unbescheidener Zudringlichkeit! — Nehmen Sie dieses Anerbieten an, edler Mann! Der Anblick unsrer Titel bewege Sie nicht, es abzulehnen. — Wir kennen keinen Stolz als nur den, Menschen zu sein, Bürger in der großen Republik, deren Grenzen mehr als das Leben einzelner Generationen, mehr als die Grenzen eines Erdballs umfassen. Sie haben hier nur Menschen, Ihre Brüder vor sich, nicht eitle Große, die durch einen solchen Gebrauch ihrer Reichtümer nur einer etwas edlern Art von Hochmut fröhnen. — (27. November 1791.)

Schiller antwortete am 19. Dezember 1791:

— Zu einer Zeit, wo die Überreste einer angreifenden Krankheit meine Seele umwölkten und mich

mit einer finstern, traurigen Zukunft schreckten, reichen Sie mir, wie zwei schützende Genien, die Hand aus den Wolken. — Erröten müßte ich, wenn ich bei einem solchen Anerbieten an etwas anders denken könnte als an die schöne Humanität, aus der es entspringt, und an die moralische Absicht, zu der es dienen soll. Rein und edel, wie Sie geben, glaube ich empfangen zu können.

Und an seinen treuen Körner schrieb er unter Freudentränen: „Ich habe endlich einmal Muße, zu lernen und zu sammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten."

Es ist nicht übertrieben, zu sagen, daß ohne jene edelherzige Unterstützung Schiller schwerlich das nächste Jahr überlebt hätte. Der Prinz Christian war der Urgroßvater der deutschen Kaiserin Auguste Viktoria: jeder deutsche Kaiser kommender Zeiten darf mit Stolz rühmen, daß einer seiner Ahnherren Schillers Lebensfreude erhöht, Schillers Lebensdauer verlängert hat.

Von Schillers dichterischem Leben wird weiterhin bei der zusammenfassenden Behandlung seiner Gedichte und Dramen zu reden sein. Bemerkt sei schon hier, daß der größte Teil der Jenaer Jahre mehr wissenschaftlichen Arbeiten und selbstbildender Tätigkeit gewidmet war als dichterischen Werken. Seine beiden einzigen größeren Dichtungen vom Ende der achtziger Jahre: Die Götter Griechenlands und Die Künstler wurden in Volkstedt und in Rudolstadt geschaffen.

In Jena sind in den Jahren von 1789 bis zum Bunde Schillers mit Goethe (1794) entstanden: die Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande, die schon 1788 in Weimar begonnen und deren erster Abschnitt in Wielands Merkur erschienen war, und die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges (1791 bis 1793). Der Abfall der Niederlande ist eines der Meisterwerke deutscher Prosa, wie denn von den beiden Geschichtewerken Schillers gesagt werden muß, daß sie die einzigen deutschen Bücher ihrer Art sind, die sich aus dem 18. Jahrhundert bis heute lebendig erhalten haben. Ihr wissenschaftlicher Wert ist dem Schicksal aller geschichtlichen Wissenschaft verfallen; ihr künstlerischer, auf den es bei einem Verfasser wie Schiller allein ankommt, sichert auch diesen Prosawerken die Dauer. Im Eingang zum Abfall der Niederlande stehen Sätze, deren Gedankeninhalt merkwürdig mit dem doch erst 16 Jahre nachher gedichteten Tell übereinstimmt, so namentlich der Satz:

Groß und beruhigend ist der Gedanke, daß gegen die trotzigen Anmaßungen der Fürstengewalt endlich noch eine Hilfe vorhanden ist, daß ihre berechnetsten Pläne an der menschlichen Freiheit zu Schanden werden, daß ein herzhafter Widerstand auch den gestreckten Arm eines Despoten beugen kann.

An der meisterhaften Zeichnung solcher Charakterbilder wie Philipps von Spanien, Oraniens, auch Egmonts erkennt man den Dichter, der im Vers seit dem Don Carlos feierte, sich aber in der Prosa fortbildete. Von Schillers Dreißigjährigem Krieg hat der Geschichtschreiber Johannes von Müller, mit einiger Übertreibung, gerühmt, er sei so groß wie des Thukydides Peloponnesischer Krieg. Die kostbarste Frucht der Beschäftigung Schillers mit der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges wurde sein Wallenstein.

In den Jahren der Prosa zu Jena sind auch die meisten von Schillers Abhandlungen über Grundfragen der Dichtkunst und des Kunstgeschmackes überhaupt entstanden. Obenan unter diesen stehen die für den Prinzen von Schleswig-Holstein geschriebenen Briefe über die ästhetische Erziehung (1793) und Über Anmut und Würde. Ihnen schloß sich in den Jahren 1795 und 1796 an die große Schrift Über naive und sentimentalische Dichtung. Noch einige kleinere Arbeiten aus den neunziger Jahren gehören hierher: Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (1791), Über die tragische Kunst (1792), Über das Pathetische (1793), Über das Erhabene (1793). Gemeinsam ist allen Schillerschen Schriften dieser Gattung der Leitgedanke von der Untrennbarkeit des Schönen und des Guten: „Die Kunst wirkt deswegen nicht allein sittlich, weil sie durch sittliche Mittel ergötzt, sondern auch deswegen, weil das Vergnügen selbst, das die Kunst gewährt, ein Mittel zur Sittlichkeit wird." Ist dies in unsern Tagen etwa veraltet oder abgedroschen? Im Gegenteil, die von Schiller über das Verhältnis zwischen Sittlichkeit und Kunst ausgesprochenen Grund-

sätze müssen immer von Neuem verteidigt werden, nicht nur gegen Angriffe von Mächten außerhalb der Literatur und der andern Künste, sondern von Zeit zu Zeit selbst gegen große Schriftsteller: man denke nur an die letzte Wendung in Tolstois Schriften.

Von den Fachästhetikern wird Schiller manchmal nicht für voll genommen, hauptsächlich weil er gar zu klar und einfach geschrieben hat. Für ihn verstand es sich von selbst, daß, wer über Fragen der Kunst schreibe, auch die Formen der Kunst beobachten müsse:

> Unter den Richtern der Form bist du der Erste, der Einz'ge,
> Der das Gesetz, das er gibt, gleich schon im Geben erfüllt. (Fr. Hebbel.)

Auch eine Reihe kleinerer kritischer Abhandlungen ist hier im Zusammenhang zu erwähnen, deren meiste in den zehn Jahren der Jenaer Professorzeit entstanden sind. Manche davon gehören zu dem Feinsten, was die deutsche Kunstkritik aufzuweisen hat, und sollten durchaus vor der Vergessenheit bewahrt werden. Der Vollständigkeit wegen muß noch auf einige ältere Arbeiten dieser Art zurückgegriffen werden. Lesenswert sind die drei Vorreden zu den Räubern und die Ankündigung zur Rheinischen Thalia mit ihrer rührenden Offenheit über die Person des Herausgebers; vor allen die Aufsätze über Goethes Egmont und Iphigenie. Aufsehen erregte zu ihrer Zeit eine Besprechung von Bürgers Gedichten (1791), deren Wirkung auf Bürger niederschmetternd war (vgl. S. 462). Die Nachwelt hat Schillers Endurteil über Bürger bestätigt, doch kann es nicht in allen Punkten für gerecht gelten: Schiller hat über den vielen Roheiten und Übertreibungen Bürgers doch manches wahrhaft Dichterische übersehen. Dagegen ist seine Beurteilung der Gedichte Matthissons nach dem heutigen Geschmack gar zu wohlwollend ausgefallen.

Von Schillers philosophischen Schriften, zum größten Teil unter Kants Einfluß entstanden, darf bei aller Bewunderung ihres klaren Stils und ihrer Gedankenfülle doch im allgemeinen Goethes Bemerkung zu Eckermann gelten: „Es ist betrübend, wenn man sieht, wie ein so außerordentlich begabter Mensch sich mit philosophischen Denkweisen herumquälte, die ihm nichts helfen konnten.“

Auch als Erzähler hat sich Schiller einige Male erprobt, und seine beiden größeren Arbeiten auf diesem Felde beweisen, daß er eigentlich alles konnte, woran er sich wagte. Neben den Räubern steht die im Stoffe verwandte Erzählung Der Verbrecher aus verlorener Ehre (1786) als das künstlerisch beste Stück Schillerscher Erzählungskunst. Sie läßt bedauern, daß Schiller später nie wieder einen ähnlichen Versuch mit der Novelle aus der Wirklichkeit gemacht hat. Den umfangreicheren Geisterseher (1787 bis 1789) kann man nicht dazu rechnen: trotz spannenden Stellen, in denen sich der Dramatiker Schiller nicht verleugnet, wirkt die unvollendet gebliebene phantastische Erzählung ermüdend. Schiller selbst nannte ihn allzu streng „eine Schmiererei“. Das Vorbild der schönen Griechin soll ein Fräulein Henriette von Arnim geboten haben, in deren gefährlichen Banden sich Schiller während seiner Dresdener Zeit abgequält hat.

Die kleine Erzählung „Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache“ ist die Bearbeitung einer längeren Stelle in Diderots Roman Jacques le fataliste. Es wird darin dieselbe Geschichte erzählt, die den Inhalt von Sardous Drama Fernande bildet.

Endlich sind noch Schillers Übersetzungsarbeiten zu nennen, die er größtenteils nur zum Broterwerbe verfertigt hat. Aus dem Französischen hat er zwei mäßige Lustspiele übersetzt: den Parasiten und den Neffen als Onkel von Picard, die höchstens noch einen Wert als Zeugnisse für Schillers Gewandtheit in der Umsetzung einer Bühnensprache in die andre haben. Auch des dramatischen Märchens Turandot von dem Italiener Gozzi ist hierbei zu erwähnen, vornehmlich wegen der von Schiller dafür gedichteten anmutigen Rätsel. Die Bearbeitung erschien 1802, hat schon damals keinen starken Eindruck gemacht und sich nicht dauernd auf unsern Bühnen erhalten. Dagegen errang Schillers Übersetzung des Macbeth einen gewissen Bühnenerfolg. Sie stammt aus dem Jahre 1800,

ist nicht so treu, wie wir das heute von Shakespeare-Verdeutschungen fordern, übertrifft aber die älteren Übersetzungen von Wieland und Eschenburg durch größere Flüssigkeit der Verse und wirkungsvollere Spielbarkeit. Allerdings hat sich Schiller manche sehr unshakespearische Eigenmächtigkeit erlaubt: so in der Umwandlung der schottischen Hexen zu griechischen Furien und in der Abschwächung der Pförtnerszene.

Racines Phädra hat Schiller im letzten Winter seines Lebens auf Wunsch des Herzogs mit bewundernswerter Knappheit aus französischen Alexandrinern in deutsche Jambenverse umgebildet, eine achtbare Übersetzerleistung. — Eine Verdeutschung der Iphigenie in Aulis von Euripides hatte er trotz seiner mäßigen Kenntnis des Griechischen schon in Rudolstadt begonnen (1788); sie ist mehr wohlklingend als treu. Dasselbe gilt von einigen Szenen aus des Euripides Phönizierinnen (1788). — Von Virgils Äneis bearbeitete er, mit Bürger wetteifernd, den zweiten Gesang (Die Zerstörung Trojas) und den vierten (Dido); aber nicht in Hexametern, sondern in achtzeiligen gereimten Stanzen: ein kühner, meist glänzend gelungener Versuch.

Des Erwerbes wegen hatte Schiller, wie vordem schon mehrmals, 1794 wiederum mit seinem ebenso unternehmungslustigen Verleger Cotta in Stuttgart eine neue große Zeitschrift geplant: Die Horen. In seiner stets bereiten Begeisterung für dergleichen ihm regelmäßig fehlschlagende Gründungen schrieb er an Körner: „Es soll ein epochemachendes Werk sein, und alles, was Geschmack haben will, muß uns kaufen und lesen.“ Auch die Horen haben nach einem kurzen glücklichen Anlauf das Schicksal der früheren Schillerschen Zeitschriften gehabt; für den Herausgeber aber sollten sie das krönende Ereignis seiner ganzen Laufbahn werden: sie wurden die Brücke, auf der endlich die Kluft zwischen Goethe und Schiller überschritten ward.



Siebzehntes Buch.

Goethe und Schiller.

So, als die Zeit mit ihrem stillen Segen
Das hohe Paar einander zugereift,
Da flogen frei die Herzen sich entgegen,
Da war die letzte Fessel abgestreift.
Und mag die Welt vergöttern und verdammen,
Auf sich nur lauschend standen sie zusammen.

(Paul Heyse zum Münchener Schillerfest von 1859.)

Erstes Kapitel.

Der Bund.

Goethe hat seinen und Schillers erhabenen Bund männlicher Freundschaft und dichterischen Schaffens bezeichnet als „eine Epoche, die nicht wiederkehrt, und dennoch bis auf die Gegenwart fortwirkt und nicht bloß über Deutschland allein mächtig lebenden Einfluß ausübt". Die Welt hat nie zuvor noch nachher einen solchen Bund solcher Männer erlebt; einzig und ewig leuchtend wird er in der Menschheitgeschichte dastehen. Manche Urkunden über Goethes und Schillers Stellung zu einander vor der Knüpfung ihrer innigen Freundschaftsbande sind uns in Briefen und mündlichen Äußerungen der Beiden aufbewahrt, und wir erkennen, so gut wie das nach Jahrhunderten möglich ist, die Gründe ihrer früheren Fernhaltung, ja wechselseitigen Abneigung. Ein wunderbares Seelengeheimnis aber umgibt die Stunde oder den Tag, da Goethes Herz sich dem im stillen längst um ihn werbenden Schiller erschloß. Goethe selbst hat ein Menschenalter später zu Eckermann gesagt: „Bei meiner Bekanntschaft mit Schiller waltete durchaus etwas Dämonisches ob", und so erscheint es uns in der Tat noch heute. Fast wie in einem edlen Liebesroman lesen wir von Goethes sprödem Verhalten gegen Schiller, von Schillers Sehnsucht nach Goethes Anerkennung und geistiger Nähe und doch wieder von seinen alle Stufen der Gefühle durchschreitenden Äußerungen der Abwehr, der Furcht, ja des Hasses. Und dennoch — als im Leben beider Männer die entscheidende Stunde geschlagen hatte, da geschah ihre Vereinigung wie das Selbstverständlichste und Notwendigste. Schiller allerdings hatte nie gezweifelt, daß er sich Goethe erringen würde; an die Schwestern Lengefeld, die so sehnlich Freundschaft zwischen Goethe und Schiller wünschten, hatte er geschrieben: „Wenn Jeder mit seiner ganzen Kraft wirkt, so kann er dem Andern nicht verborgen bleiben." Verborgen geblieben war Schiller Goethen nicht, vielmehr hatte sich dieser wiederholt über die dichterische Erscheinung des Einzigen geäußert, der als Dichter nach Lessings Tode neben ihm genannt werden durfte. Schillers Dichtungswerke aber hatten ihm vor und noch mehr nach seiner italienischen Reise heftige Abneigung eingeflößt; und nicht die Werke, sondern die große Persönlichkeit Schillers hat in einer letzten siegreichen Stunde auch Goethe bezwungen, wie sie jeden großen in Schillers Nähe kommenden Mann bezwungen hat.

Von Goethes geistiger Vereinsamung und Seelenbedürftigkeit in der Zeit vor seinem Bunde mit Schiller wurde schon gesprochen (S. 599). Im Don Carlos hätte Goethe den merkwürdig treffenden Ausdruck für seine eigene Lage finden können:

Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht —
Du hast mir viel gegeben. Schenke mir
Jetzt einen Menschen.
Ich bitte dich um einen Freund. — Gib mir
Den seltnen Mann mit reinem, offnem Herzen,
Mit hellem Geist und unbefangnen Augen. —
Laß unter Tausenden den Einzigen mich finden.

Schiller war der Einzige in Deutschland, der Goethe etwas zu geben hatte; seit Jahren hatte dieser Einzige seine Augen mit ungeduldiger Bewunderung auf Goethe gerichtet, und zuletzt bedurfte es doch nur eines an sich wenig bedeutenden äußeren Anstoßes, um, wie

Goethe einst von der Entstehung seines Werther gesagt hat, „das Ganze von allen Seiten zusammenschießen" zu lassen.

Schiller hatte sich seit den Jahren auf der Karlsschule von Goethes Sphäre mächtig angezogen gefühlt, seit den Stunden, in denen der heimlich an den Räubern dichtende Jüngling den Götz und den Werther verschlungen hatte. Und dann hatte er den Herrlichen von Angesicht zu Angesicht gesehen: am 12. Dezember 1779, als Goethe mit dem Herzog Karl August einer Preisverteilung in der Karlsschule beiwohnte. In Schillers Briefen, schon vor der Zeit seiner ersten Begegnung als Mann mit Goethe, hat er sich zu Körner wiederholt über diesen geäußert, so im August 1787, wo er ihm ohne persönliche Kenntnis „ein bis zur Affektation getriebenes Attachement an die Natur" vorwirft. Am 7. September 1788 wurde er Goethen im Lengefeldschen Hause vorgestellt, und gleich darauf schreibt er an Körner: „Meine in der Tat hohe Idee von ihm ist nicht vermindert worden; aber wir werden uns immer fern bleiben." Immer wieder kommt Schiller auf sein inneres Verhältnis zu Goethe zurück: „Sein ganzes Wesen ist schon von Anfang her anders angelegt als das meinige, seine Welt ist nicht die meinige, unsere Vorstellungsarten scheinen wesentlich verschieden. Die Zeit wird das weitere lehren." — Ein andermal: „Mit Goethe messe ich mich nicht, wenn er seine ganze Kraft aufbieten will. Er hat weit mehr Genie als ich und dabei weit mehr Reichtum an Kenntnissen, eine sichere Sinnlichkeit und einen durch Kunstkenntnis aller Art geläuterten und verfeinerten Kunstsinn." Es quält ihn, zum Verständnisse Goethes zu gelangen: „Goethe ist so gar selten allein, und ich möchte ihn doch nicht gern bloß beobachten, sondern mir auch etwas für mich aus ihm nehmen" (an Karoline von Beulwitz, 12. Dezember 1788). Dann folgen Regungen des scheinbaren Widerwillens, hervorgerufen durch Goethes Kühle gegen ihn, den Warmherzigen; die von so vielen oberflächlichen Beobachtern Goethes ausgesprochene Ansicht von dessen „Egoismus": „Goethe ist noch gegen keinen Menschen zur Ergießung gekommen; — sich selbst hat er immer behalten, sich selbst hat er nie gegeben. — Öfters um Goethe zu sein, würde mich unglücklich machen. — Er ist an nichts zu fassen; ich glaube in der Tat, er ist ein Egoist in ungewöhnlichem Grade." Zuweilen steigert sich Schillers gekränkter Stolz bis zum Ausbruch eingebildeten Hasses: „Eine ganz sonderbare Mischung von Haß und Liebe, schreibt er an Körner, ist es, die er in mir erweckt hat, eine Empfindung, derjenigen nicht unähnlich, die Brutus und Cassius gegen Cäsar gehabt haben müssen." Nach einiger Zeit bereut er diese übertriebene Äußerung: „Ich muß lachen, wenn ich nachdenke, was ich dir von und über Goethe geschrieben haben mag"; aber seine sehnsüchtige Ungeduld läßt ihn doch wieder stöhnen: „Dieser Mensch, dieser Goethe ist mir einmal im Wege! Er erinnert mich so oft, daß das Schicksal mich hart behandelt hat. Wie leicht war sein Genie von seinem Schicksal getragen, und wie muß ich bis auf diese Minute noch kämpfen!" Es ist fast bis auf die Worte derselbe Gedanke, den er in seinem Gedicht „Die Ideale" ausgedrückt hat:

Wie leicht ward er dahingetragen,
Was war dem Glücklichen zu schwer!

Zuletzt aber steht doch bei Schiller, und sicher auch mit dem Gedanken an sein Verhältnis zu Goethe geschrieben, das herrliche Wort: „Dem Vortrefflichen gegenüber gibt es keine Freiheit als die Liebe"; und wie ergreift es uns, denselben Gedanken bei Goethe fast mit denselben Worten zu finden: „Gegen große Vorzüge eines Andern gibt es kein Rettungsmittel als die Liebe."

Bei allem, was Schiller in den ersten Jahren seiner Goethe-Nähe Dichterisches hervorgebracht, denkt er an dessen Urteil. Er freut sich, daß Goethe über die „Götter Griechenlands" freundlich gesprochen habe, und an Körner schreibt er im Februar 1789 zu seinem Gedicht Die Künstler: „Goethe hat auch viel Einfluß darauf, daß ich mein Gedicht recht gern vollendet wünsche. An seinem Urteil liegt mir überaus viel." Man fühlt aus all

diesen Äußerungen die Vorboten einer Stimmung wie der des Don Carlos dem Marquis Posa gegenüber:

Als — — kein Schmerz mich drückte,
Als von deinem Geiste so sehr verdunkelt mich zu sehen —
Ich endlich
Mich kühn entschloß, dich grenzenlos zu lieben,
Weil mich der Mut verließ, dir gleich zu tun.

Seine damalige Stellung zu Schiller hat Goethe so bezeichnet:

Nach meiner Rückkehr aus Italien, wo ich mich zu größerer Bestimmtheit und Reinheit in allen Kunstfächern auszubilden gesucht hatte, fand ich neuere und ältere Dichterwerke in großem Ansehen, von ausgebreiteter Wirkung: leider solche, die mich äußerst anwiderten; ich nenne nur Heinses Ardinghello und Schillers Räuber. Jener war mir verhaßt, weil er Sinnlichkeit und abstruse Denkweise durch bildende Kunst zu veredeln und aufzustutzen unternahm; dieser, weil ein kraftvolles, aber unreifes Talent gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen, von denen ich mich zu reinigen gestrebt, recht im vollen, hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegossen hatte.

Entspricht diese viele Jahre nachher niedergeschriebene Stelle in den Annalen wirklich der Auffassung Goethes im Sommer 1788, so erscheint sie uns ungerecht. Hatte er selbst doch vom Götz zur Iphigenie eine der Schillerschen nicht unähnliche Entwicklung durchgemacht, und der Don Carlos mußte ihm beweisen, daß Schiller ein noch Werdender und immer höher Aufsteigender war. Menschlich begreifbar ist eine gewisse Verstimmung Goethes durch Schillers unmittelbar nach seiner Begegnung mit Goethe bei den Lengefelds über den Egmont veröffentlichte Abhandlung, so viel Anerkennung sie auch für dessen Dichter enthielt. Das aber mußte Goethe gerade durch Schillers Kritik erkennen, daß er bis dahin noch niemals einen so tiefdringenden Beurteiler seiner Dichtungen gefunden. Und sollte Goethe nicht erfahren haben, daß Schiller der Verfasser der verherrlichenden Besprechung der Iphigenie war? (vgl. S. 596). Jedenfalls litt Goethes rein menschliches Verhältnis zu Schiller durch seine künstlerische Abneigung nicht, denn er befürwortete dessen Ernennung zum Professor in Jena, allerdings fast ebenso sehr gestützt auf die Unentgeltlichkeit dieses neuen Professors wie auf dessen wissenschaftliche Leistungen. „Goethen habe ich unterdessen einmal besucht", schreibt Schiller an Karoline am 23. Dezember 1788. „Er ist bei dieser Sache überaus gütig gewesen und zeigt viele Teilnahme."

Sechs Jahre, von 1788 bis 1794, haben Goethe und Schiller in Weimar und Jena höflich kühl nebeneinander, aber aneinander vorbei gelebt. Endlich kam der Tag, da sich ihre Lebensbahnen für immer berühren sollten. Schiller, der seit seinem 22. Jahre literarische Zeitschriften in kleinen und großen Zwischenräumen begründet und wieder aufgegeben hatte, stand im Begriff, bei Cotta die Horen herauszugeben. Die geschäftlichen Bedingungen waren für ihn glänzend: tausend Taler Gehalt jährlich und sechs Louisdor für jeden Bogen eigener Beiträge. Vorweg sei berichtet, daß diese Zeitschrift es bis auf 2000 Abnehmer brachte, aber nach dreijährigem Bestehen wegen nicht ausdauernder Teilnahme der Leser aufgegeben wurde. Ohne Goethes Mitarbeiterschaft war keine deutsche Zeitschrift ersten Ranges möglich; so schrieb denn Schiller als Redakteur der Horen eine förmliche Einladung an Goethe am 13. Juni 1794: „Hochwohlgeborener Herr, hochzuverehrender Herr Geheimer Rat." Der Brief ist unterschrieben: „Hochachtungsvoll verharre ich Euer Hochwohlgeboren gehorsamster Diener und aufrichtigster Verehrer F. Schiller." Der Plan zu den Horen lag bei. Am 24. Juni antwortet Goethe: „Ew. Wohlgeboren eröffnen mir eine doppelt angenehme Aussicht" und schließt mit den zur Fortsetzung der Beziehungen ermutigenden Satze: „Ich hoffe, bald mündlich hierüber zu sprechen, und empfehle mich Ihnen und Ihren geschätzten Mitarbeitern aufs Beste. Goethe." Bald darauf, im Juli, wahrscheinlich am 14. — es ist ein weltgeschichtlicher Tag —, begegneten sich Goethe und Schiller in der Naturforschenden Gesellschaft zu Jena bei einem Vortrage, verließen zusammen den Saal, gerieten in ein Gespräch über die letzten Fragen des Werdens in der Natur, Goethe stieg die Treppen zu Schillers Wohnung hinauf, das Gespräch wurde fortgesetzt. An jenem Abend erkannte Goethe, daß in Schiller der eine

Mann in Deutschland neben ihm wirkte, der sein ganzes künstlerisches und menschliches Dasein zu erfassen vermochte. Über allen Zweifel wurde ihm dies bestätigt durch den wundervollen Brief Schillers aus Jena vom 23. August 1794, jene drei Druckseiten, auf denen das Tiefste und Umfassendste steht, was bis dahin oder vielleicht je über Goethes Wesenskern geschrieben wurde. Es war die Goethe überwältigende Liebeserklärung Schillers für den bewunderten Genius, und von dem Tage, da Goethe jenen Brief Schillers gelesen, hat er sich ihm erschlossen, wie keinem andern Manne zuvor, noch später. Zur Antwort auf Schillers Einladung zu den Horen hatte Goethe dreimal angesetzt: die drei Entwürfe von Goethes und seines Schreibers Händen sind noch vorhanden. Auf Schillers zweiten Brief vom 23. August schrieb Goethe selbst aus Ettersburg am 27. August:

> Zu meinem Geburtstage, der mir diese Woche erscheint, hätte mie kein angenehmer Geschenk werden können als Ihe Brief, in welchem Sie mit freundschaftlicher Hand die Summe meiner Existenz ziehen und mich durch Ihre Teilnahme zn einem emfigern und lebhafteren Gebrauch meiner Keäfte aufmuntern. — Ich frene mich, Ihnen gelegentlich zu entwickeln, was mir Ihre Unterhaltung gewährt hat, wie ich von jenen Tagen an auch eine Epoche rechne. — Es scheint nun, als wenn wie, nach einem so unvermuteten Begegnen, miteinandee fortwandern müßten.

Da Goethes und Schillers Briefwechsel zu den Lesebüchern jedes gebildeten deutschen Hauses gehört, so darf auf die Fortsetzung dieses Briefes nur hingewiesen werden.

Menschlich noch inniger wob sich das Freundschaftsband durch Goethes Einladung an Schiller, schon vom 4. September, einige Wochen bei ihm in Weimar zu wohnen: „Sie sollten ganz nach Ihrer Art und Weise leben und sich wie zu Hause möglichst einrichten." Schiller bittet „bloß um die leidige Freiheit, bei Goethe krank sein zu dürfen", und verweilt in der zweiten Hälfte des Septembers im Hause des neuen Freundes. Was sind gegen die Gespräche jener Tage in Goethes Wohn- und Arbeitsräumen selbst die Hunderte von Briefen, die wir von Beiden besitzen? Goethe hat über sein Zusammensein mit Schiller damals und in den Jahren des Schillerschen Wohnsitzes in Weimar geäußert: Wenn doch ein Kurzschreiber unsere Gespräche hätte aufzeichnen können!

Einschaltend sei schon hier **Goethes und Schillers Briefwechsel** als unsere immerhin lauterste Quelle für ihren menschlichen und literarischen Verkehr genannt; als Goethe ihn für die Herausgabe vorbereitete, die erst 1828 bis 1829 erfolgte, schrieb er an Zelter: „Es wird eine große Gabe sein, die den Deutschen, ja ich darf wohl sagen den Menschen, geboten wird." Der Briefwechsel wurde bei seinem Erscheinen mit einem Gefühl ehrfurchtsvoller Dankbarkeit aufgenommen; einzig Wilhelm Schlegel schrieb erbärmliche Distichen darüber. Mörike nennt jenen Briefwechsel „in seiner Art ein Buch aller Bücher". Dürfen wir auch nicht vergessen, daß alle Briefe nur einseitige Lebensurkunden sind und halbpapierenes Wissen bieten, so erfahren wir doch aus jenen Briefen, bis zu welcher Innigkeit auch der reinmenschliche Verkehr zwischen Goethe und Schiller im Laufe der Jahre anwuchs. Schiller schreibt im Dezember 1796: „Erhalten Sie mir Ihre so wohl gegründete Freundschaft und Ihre so schön gefühlte Liebe und seien Sie das Gleiche von mir überzeugt." Schon zuvor redet er Goethe in der Aufschrift an: „Geliebter, verehrter Freund!" Im Jahre darauf schreibt er an Goethe: „Ich kann nicht von Ihnen gehen, ohne daß etwas in mir gepflanzt worden wäre." Und Goethe an Schiller im letzten Jahre ihres Lebensbundes: „Schicken Sie mir nun noch einen Akt Tell, so kann mich nichts Böses mehr anwehen", worauf Schiller erwidert: „Sie werden mich noch verwöhnen." Es war so gekommen, wie Schiller später an Körner schrieb: „Ein jeder konnte dem Andern etwas geben, was ihm fehlte, und etwas dafür empfangen." Nicht minder deutlich sind aber auch Goethes Äußerungen über die Bedeutung jenes Bundes für ihn selbst: „Für mich war es ein neuer Frühling, in welchem alles froh neben einander keimte und aus aufgeschossenen Samen und Zweigen hervorging." Und ein andres Mal: „Mit Schiller, dessen Charakter und Wesen dem meinigen völlig entgegenstand, hatte ich mehrere Jahre ununterbrochen gelebt, und unser wechselseitiger Einfluß hatte dergestalt gewirkt,

daß wir uns auch da verstanden, wo wir nicht einig waren." Zu Eckermann (7. Oktober 1827) nannte er sein Verhältnis zu Schiller „so innig, daß im Grunde Keiner ohne den Andern leben konnte". Geduzt hat sich Goethe mit Schiller nicht: eine Würde, eine Höhe entfernte diese letzte Vertraulichkeit. Eine schöne Zugabe zu ihrem Freundschaftsbunde war die Teilnahme von Goethes Mutter, die schon längst Schillern geliebt hatte; nach dem Xenien-Sturm schrieb sie an ihren Sohn die treffendste Kritik der ganzen Bewegung und Gegenbewegung: „Eure Werke bleiben vor die Ewigkeit, und diese armseligen Wische (der Widersacher) zerreißen einem in der Hand."

Die persönliche Herzlichkeit zwischen Goethe und Schiller hat uns der junge Heinrich Voß, des Homerübersetzers Sohn, als Augenzeuge geschildert: als die beiden nach schwerer Krankheit sich im März 1805 zum ersten Male wiedersahen, da „fielen sie sich um den Hals und küßten sich mit einem langen herzlichen Kuß, ehe eines von ihnen ein Wort hervorbrachte". Goethes bewundernde Verehrung für Schiller hat dessen Tod überdauert und ist nur mit Goethes eigenem Tod erloschen. Noch an seinem Sterbetage hat er sich mit Schiller beschäftigt! Innerlich zerbrochen, empfing Goethe, selbst erkrankt, die Nachricht von Schillers Hinscheiden. Er fühlte sich „der Hälfte seines Daseins beraubt" und schrieb in seine Annalen: „Meine Tagebücher melden nichts von jener Zeit; die weißen Blätter deuten auf den hohlen Zustand." In seinem unvergänglichen Epilog zur Glocke hat er dem verlorenen Freund ein dichterisches Totendenkmal aufgerichtet, wie es in der Weltliteratur nicht zum zweiten Mal steht, so hoch man auch Manzonis Lied auf Napoleons Tod schätzen mag. Auch das weihevolle Gedicht Goethes: „Bei der Betrachtung von Schillers Schädel" (1826) gibt Kunde von der Ehrerbietung, mit der er das Andenken des Toten im Herzen bewahrt hat. Wagte sich später je ein verkleinerndes Urteil gegen Schiller hervor, so entbrannte sein Zorn, und Eckermann bekam dann zu hören: „Wenn Schiller sich die Nägel beschnitt, war er größer als diese Herren!" oder als man Schillers Bühnenbearbeitung des Egmont tadelte: „Was wißt ihr, Kinder! Das hat unser großer Freund besser verstanden als wir!" Und dann das scharfzugespitzte, gewiß treffende Wort über Schillers mächtig gebietende Persönlichkeit: „Schiller erscheint wie immer im absoluten Besitz seiner erhabenen Natur; er ist so groß am Teetisch, wie er es im Staatsrat gewesen sein würde. — Das war ein rechter Mensch, und so sollte man auch sein!" (zu Eckermann, 1825). — Allbekannt ist das Wort Goethes, wodurch er dem philisterhaften Streit über die Größe des Einen oder des Andern ein Ende zu setzen suchte: „Nun streitet sich das Publikum seit zwanzig Jahren, wer größer sei, Schiller oder ich; und sie sollten sich freuen, daß überall ein paar Kerle da sind, worüber sie streiten können." — Am 30. April 1805 nahm Goethe ahnungslos von Schiller vor dessen Haustür Abschied: sie haben sich im Leben nicht wiedergesehen.

Für Schiller bedeutete sein enger Bund mit Goethe die Beschleunigung und Verstärkung des künstlerischen Umschwungs, der sich seit dem Don Carlos durch die Vertiefung in geschichtliche Forschungen vorbereitet hatte. Ihm kam Goethes unvergleichlich größerer Anschauungskreis zugute; er lernte mehr mit offenen Augen in die Welt außer ihm schauen, während er bisher mit geschlossenen die Welt in seinem Innern dichterisch zu verwirklichen gesucht hatte. Von der Gedankendichtung tat er den Schritt zur Menschengestaltung und gegenständlichen Erzählung: Wallenstein und Die Kraniche des Ibykus, das Meisterwerk unter seinen Balladen, sind die redenden Beweise für Goethes künstlerischen Einfluß.

Was er Schiller verdankte, hat Goethe mehr als einmal freudig bekannt. Ganz allgemein zu Boisserée (29. September 1826): „Einer ist ohne den Andern nicht zu verstehen." Zu Schiller selbst schon in einem Brief vom 6. Januar 1798: „Sie haben mir eine zweite Jugend verschafft und mich zum Dichter gemacht, welches zu sein ich so gut als aufgehört hatte. — Sie haben mich von der allzu strengen Beobachtung der äußeren

Dinge und ihrer Verhältnisse auf mich selbst zurückgeführt, Sie haben mich die Vielseitigkeit des innern Menschen mit mehr Billigkeit anzuschauen gelehrt." Das Gefühl, für den einen unvergleichlichen Leser Schiller zu schreiben, der ihm „seine Träume auslegte", hat Goethe mit einer Schaffenslust erfüllt, wie er sie seit der Rückkehr aus Italien nicht verspürt hatte. Auch der Altersunterschied zwischen Goethe und Schiller hatte hieran seinen Anteil: „Daß Schiller so viel jünger war und im frischesten Streben begriffen, da ich an der Welt müde zu werden begann, — war von der größten Wichtigkeit. Es sind mir daher unnennbare Vorteile entstanden."

Im Einzelnen ist über Goethes Anregung durch Schiller nur zu wiederholen, was Goethe selbst darüber bekannt hat: „Hätte es Schillern nicht am Manuskript zu den Horen und Musenalmanachen gefehlt, ich hätte die Unterhaltungen der deutschen Ausgewanderten nicht geschrieben, den Cellini nicht übersetzt, ich hätte die sämtlichen Balladen und Lieder, wie sie die Musenalmanache geben, nicht verfaßt, die Epigramme wären, wenigstens damals, nicht gedruckt, die Xenien hätten nicht gesummt, die Elegien wären im Verborgenen geblieben." Von der Braut von Korinth z. B. sagte Goethe: „Ich verdanke sie größtenteils Schillern, der mich dazu trieb, weil er immer etwas Neues für seine Horen brauchte." Wichtiger aber als dies alles: auf Schiller ist die Wiederaufnahme und Vollendung des ersten Teiles des Faust zurückzuführen. Auch die Herbeiführung eines Abschlusses von Wilhelm Meister durch die Wanderjahre war Schillers Verdienst.

Der rückhaltlosere im geistigen Austausch war Schiller: nach dem Jahre 1794 hat er an keiner Dichtung gearbeitet, ohne Goethe fast von jedem Schritte vorwärts in Kenntnis zu halten. Nicht ganz so mitteilsam Goethe: Hermann und Dorothea blieb für Schiller bis zur Vollendung ein Geheimnis.

Mehr als ein Jahrhundert ist verflossen seit jenem glorreichen Jahrzehnt von Goethes und Schillers Bunde; aber wie bei der Entfernung von Alpenketten die Hochgipfel alles überragend emporsteigen, so wächst bei der Schätzung deutscher Kulturwerte jene Zeit in eine immer steilere Höhe. Heute mehr als je empfindet die deutsche Menschheit, daß Goethes und Schillers gemeinsames wie getrenntes Lebenswerk das Höchste bedeutet, was ihr bis zur Erringung eines geeinigten Vaterlandes in einer mehrtausendjährigen Geschichte zu Teil geworden. Die Bedeutung dessen, was wir kurz die klassische Zeit deutscher Literatur nennen, geht über alles hinaus, was andere lebende Völker von ähnlichen Blütezeiten rühmen. Goethe und Schiller, denen wir in diesem Sinne Lessing, Herder und Winckelmann beigesellen müssen, sind weit mehr als eine Reihe einzelner großer Schriftsteller; sie sind die Erzieher des deutschen Stammes zu reifster sittlicher und geistiger Bildung geworden. Goethe war sich der außerordentlichen Erscheinung seines Bundes mit Schiller schon früh bewußt; in einem Brief an ihn vom 7. Juli 1796 spricht er von dem „einzigen Fall, in dem ich mich nur mit Ihnen befinde". Auf die Kleinen unter den Zeitgenossen wirkte Goethes und Schillers Bund zerdrückend, auf alle Großgesinnten steigernd, und auf das Ausland so weitstrahlend, daß man von jener Zeit als einem Gipfel geistiger Machtstellung Deutschlands unter den Völkern mit älterer Bildung und gerühmterer Literatur reden muß. Ein Buch wie das der Frau von Staël über Deutschland (1810) mit seiner Verherrlichung der deutschen Bildung wäre ohne die Jahre von Jena und Weimar undenkbar gewesen.

Unsere klassische Zeit! Das Wort ist durch den Alltagsgebrauch so abgenutzt, daß wir uns nach einer möglichst klassischen Erläuterung umsehen müssen. Wir besitzen sie in einer Betrachtung Goethes in dem Aufsatz „Literarischer Sansculottismus" in den Horen (1795, Stück 5). Goethe verteidigt darin die deutsche Literatur gegen einen unberechtigten Angriff auf die „Armseligkeit der Deutschen an vortrefflichen klassisch-prosaischen Werken" und führt aus:

Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor? Wenn er in der Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in einer glücklichen und bedeutenden Einheit vorfindet; wenn er in den Gesinnungen seiner Landsleute Größe, in ihren Empfindungen Tiefe und in ihren Handlungen Stärke und Konsequenz nicht vermißt; wenn er selbst, vom Nationalgeiste durchdrungen, durch ein einwohnendes Genie sich fähig fühlt, mit dem Vergangnen wie mit dem Gegenwärtigen zu sympathisieren; wenn er seine Nation auf einem hohen Grade der Kultur findet, sodaß ihm seine eigne Bildung leicht wird.

Und ein deutscher Dichter nach Goethe, Friedrich Rückert, hat von den klassischen Zeiten und Männern der Völker gesungen:

Die Vielen gehn dahin, vom Drang des Tags getrieben,
Und wo sie gingen, ist nicht ihre Spur geblieben.
Stehn bleiben Wenige, das Zeugnis nachzutragen
Vom Streben ihrer Zeit, wenn andre Zeiten tagen.

Das sind die Geister auf der Menschheit höchsten Stufen,
Bei deren Namen sind die Zeiten aufgerufen. —
Und alles sammelt sich, was groß nur ist und schön,
Um die am Horizont gebliebnen Menschheitshöhn.

Zweites Kapitel.

Weltbürgertum und Vaterland.

Untrennbar zur klassischen Zeit unserer Literatur gehört ihr je nachdem als Ruhm oder Makel bezeichneter **Weltbürgersinn**. Durch das ganze 18. Jahrhundert zieht sich der bald laute bald leisere Kampf zwischen deutschem Vaterlandsgefühl und Weltbürgertum. Bei keinem Volke des Jahrhunderts, auch nicht bei den Franzosen, die das Wort vom Citoyen du monde erfunden und auf den Lippen getragen haben, findet sich etwas jenem Kampfe der Gesinnungen ähnliches wie in Deutschland. Für Klopstock, den beredten Vaterlandsänger, bestand, wie später bei Arndt, das Vaterland im Herrschbereich der deutschen Sprache; einen klaren politischen Begriff verband er damit so wenig wie Arndt. Lessing erklärte den Patriotismus „höchstens für eine heroische Schwachheit". Bei den Stürmern und Drängern spielt das deutsche Vaterland eine untergeordnete Rolle; in Leisewitzens Julius von Tarent heißt es: „Die Welt ist mein Vaterland, alle Menschen sind ein Volk, durch eine allgemeine Sprache vereint: diese sind Tränen und Seufzer." Wer indessen jenen Schriftstellern, aber auch Goethen und Schillern nach ihnen, aus ihrer äußerlich begeisterungslosen Haltung gegenüber dem deutschen Vaterlande einen sehr ungeschichtlichen Vorwurf machen möchte, der muß zuvor die Frage beantworten: welches Vaterland denn unsere Klassiker hätten lieben sollen? Das Frankfurtische, oder das Sachsen-Weimarische, oder das Württembergische? Lessing schrieb an Gleim: „Das Leben eines eifrigen Patrioten ist nach meiner Denkungsart das allerletzte, wonach ich geizen würde, des Patrioten nämlich, der mich vergessen lehrte, daß ich Weltbürger sein sollte"; aber — wunderbarer innerer Widerspruch der geschichtlichen Erscheinungen: dieser selbe lieber Weltbürger als Patriot heißende Lessing hat das erste Meisterwerk vaterländischer Dichtung: Minna von Barnhelm geschaffen. Und derselbe Goethe, der in einem Xenion seinen Landsleuten zugerufen hatte: „Zur Nation euch zu bilden, ihr hofft es, Deutsche, vergebens!" dichtete um dieselbe Zeit sein deutschestes Werk: Hermann und Dorothea. Langsam rang sich aus den Tiefen der deutschen Dichterseele das Gefühl ans Licht, daß ohne des Vaterlandes festen Grund alle höhere Dichtung nur eine schöne Lufterscheinung sei; und je mehr sich das Jahrhundert unter Weltstürmen zu Ende neigte, desto stärker wuchs die zarte Pflanze des Deutschgefühls empor. Im Liede von der Glocke dichtete Schiller 1799 die Verse: „Und das edelste der Bande Wob: den Trieb zum Vaterlande"; zwei Jahre darauf in der Jungfrau von Orleans die mächtig nachhallenden Mahnworte: „Nichtswürdig ist die Nation, die nicht Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre." — Und in seinem Vaterlandsdrama vom Wilhelm Tell, ein Jahr vor dem Zusammenbruch des Staates Friedrichs des Großen, beschworen Schillers seherische Verse: „Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an, Das halte fest mit deinem ganzen Herzen!" die uneinigen deutschen Stämme zu dem Einzigen, was sie vor der Knechtschaft bewahren konnte.

Napoleon vollendete dann die deutsche Erziehung zur tatbereiten Vaterlandsliebe: aus der schmachvollen Unterjochung des Volkes heraus sang ein so weicher Dichter wie Georg Jacobi die mannhaften Verse (1809):

Wer anders denket, immerhin
Behalt' er seinen Weltbürgersinn,
Und gleiche, wenn es ihn gelüstet,
Dem Vogel, der allerorten nistet. —
Wen Liebe nicht ans Vaterland kettet,
Wem jeder fremde Boden gefällt,
Der kann, als Bürger einer Welt,
In ihr, mit innigem Verlangen,
Fest in der Treue, nichts umfangen. — —
Sie aber — —, Die für Gewinn es achten, ihr Leben
Der süßen Heimat als Opfer zu geben,
Nur sie, wenn des Schicksals Unbestand
Vom eignen Herde die Liebenden bannt,
Sind nirgend fremd, wo Menschen wohnen,
Sind Bürger unter allen Zonen.

Wie Goethe im Wandel der Zeiten von den heiteren zu den düsteren Tagen der Fremdherrschaft hinüber auch sein Vaterlandsgefühl gewandelt hat, dafür haben wir einen sprechenden Beweis in seiner berühmten Äußerung zu dem Naturforscher Luden (November 1813):

Eine Vergleichung des deutschen Volkes mit andeen Völkern erregt uns peinliche Gefühle, über welche ich auf jegliche Weise hinwegzukommen suche, und in der Wissenschaft und in der Kunst habe ich die Schwingen gefunden, durch welche man sich darüber hinwegzuheben vermag. — — Aber der Trost, den sie gewähren, ist doch nur ein leidiger Trost und ersetzt das stolze Bewußtsein nicht, einem großen, starken, geachteten und gefürchteten Volke anzugehören. In derselben Weise tröstet auch nur der Gedanke an Deutschlands Zukunft. — Ja, das deutsche Volk verspricht eine Zukunft, hat eine Zukunft. Das Schicksal der Deutschen ist noch nicht erfüllt. — — Nach meinem Glauben müssen sie noch eine große Zukunft haben.

Und schon hier muß des bedeutsamsten Aufschwunges des Vaterlandstolzes gedacht werden, den wir aus unserer klassischen Höhenzeit besitzen: des leider unvollendet gebliebenen Gedichtes von Schiller, das sein erster Herausgeber Bernhard Suphan treffend Deutsche Größe überschrieben und in das Jahr 1801, in die Zeit kurz nach dem Frieden von Luneville, gesetzt hat. Auf einem Großfoliobogen stehen links in Schillers stolzer Schrift die Gedanken in Prosa, die er zu einem brausenden deutschen Vaterlandsgesang formen wollte. Rechts daneben auf schmalem Raum am Rande mit hastender Feder hingeworfene ganze und halbe Verse, manchmal nur die reimenden Schlußworte zu Versen, deren Klang ihm durch den Sinn zog, ohne schon feste Form zu gewinnen. Es gibt in unserer reichen Vaterlandsdichtung kaum etwas Rührenderes und zugleich Erhebenderes als diese Vorstufe zu dem stolzen Bau eines Schillerschen Liedes von Deutschlands zukünftiger Größe. Da lesen wir in Prosa, die sich zuweilen in Rhythmen und Reime fügt:

Darf der Deutsche in diesem Augenblicke, wo er ruhmlos aus einem tränenvollen Kriege geht, wo zwei übermütige Völker ihren Fuß auf seinen Nacken setzen, und der Sieger sein Geschick bestimmt — darf er sich fühlen? Darf er sich seines Namens rühmen und freun? Darf er sein Haupt erheben und mit Selbstgefühl auftreten in der Völker Reihe? Ja, er darf's! — — Deutsches Reich und deutsche Nation sind zweierlei Dinge. — Abgesondert von dem politischen hat der Deutsche sich einen eignen Wert gegründet, und wenn auch das Imperium unterginge, so bliebe die deutsche Würde unangefochten. Sie ist eine sittliche Größe, sie wohnt in der Kultur und im Charakter der Nation, der von ihren politischen Schicksalen unabhängig ist. —

Daneben stehen die unfertig gebliebenen Verse oder Bausteine dazu:

Finster zwar und grau von Jahren
Aus den Zeiten der Barbaren
Stammt der Deutschen altes Reich.
Doch lebend'ge Blumen grünen
Über gotischen Ruinen — —
Das ist nicht des Deutschen Größe,
Obzusiegen mit dem Schwert.
In das Geisterreich zu dringen,
Vorurteile zu besiegen,
Männlich mit dem Wahn zu kriegen (ringen)
Das ist seines Eifers wert.
Schwere Ketten drückten alle
Völker auf dem Erdenballe,
Als der Deutsche sie zerbrach,
Fehde bot dem Vatikane,
Krieg ankündigte dem Wahne,
Der die ganze Welt bestach.
Höhern Sieg hat der errungen,
Der der Wahrheit Blitz geschwungen,
Der die Geister selbst befreit;
Freiheit der Vernunft erfechten,
Heißt für alle Völker rechten,
Gilt für alle ew'ge Zeit.

Auf einer andern Blattseite in Prosa: „Jedes Volk hat seinen Tag in der Geschichte, doch der Tag des Deutschen ist die Ernte der ganzen Zeit." Und wieder am Rande die Verstrümmer:

Jedem Volk der Erde glänzt
Einst sein Tag in der Geschichte,
Wo es strahlt im höchsten Lichte
Und mit hohem Ruhm sich kränzt,
Doch des Deutschen Tag wird scheinen,
Wenn der Zeiten Kreis sich füllt.

Drittes Kapitel.

Die Xenien.

Xenien nennet ihr euch? Ihr gebt euch für Küchenpräsente?
Ißt man denn, mit Vergunst, spanischen Pfeffer bei euch?
Nicht doch! Aber es schwächten die vielen wäßrichten Speisen
So den Magen, daß jetzt Pfeffer und Wermut nur hilft.

Goethes und Schillers Bündnis hat, mit einer einzigen Ausnahme, nicht zu einer gemeinsamen Arbeit geführt, wie sie uns in der Literaturgeschichte andrer Völker in einigen seltenen Fällen von Dichterpaaren begegnet. Sie haben gelegentlich Stoffe getauscht, haben einander die fruchtbarsten Keime zu ganzen Werken und einzelnen Teilen überlassen, haben die meisten ihrer dichterischen Herzensangelegenheiten im Gespräch wie im Briefwechsel geklärt; eine Zwiedichtung haben sie nur einmal unternommen, eine einziggeartete, unvergeßliche: bei den **Xenien** von 1796. Schiller hatte bei der Herausgabe der Horen viel Unverständnis, ja Böswilligkeit in der Schriftstellerwelt erlebt, Goethe war wie nie zuvor geärgert worden durch die gehässige Aufnahme seiner Versuche über die Farbenlehre bei den zünftigen Naturwissenschaftlern, sodaß gleichzeitig in Beiden der Wunsch entstand, einmal unter die schreibende Welt zu treten und fürchterliche Musterung zu halten. Im Oktober 1795 schrieb Goethe an Schiller: „Sollten Sie sich nicht nunmehr überall umsehen und sammeln, was gegen die Horen im allgemeinen und besonderen gesagt ist, und hielten am Schluß des Jahres darüber ein Gericht? Wenn man dergleichen Dinge in Bündlein bindet, brennen sie besser." Der Gedanke fiel bei Schiller auf wohlbereiteten Boden, denn er antwortete: „Wir leben jetzt recht in den Zeiten der Fehde. Es ist eine wahre ecclesia militans — die Horen meine ich." Auch aus einem Briefe Schillers an Körner aus dieser Zeit geht hervor, daß er es „dem plattesten Gesellen (Nicolai) nicht schenken" will, daß er und andere die Horen „trivial und eselhaft" angegriffen haben. Einen Monat darauf macht Goethe Schillern geradezu den Vorschlag, Epigramme auf die feindseligen deutschen Zeitschriften zu dichten; er findet auch den Namen dafür: **Xenien** sollen sie heißen, also Gastgeschenke — nach einem Ausdruck des römischen Epigrammendichters Martial, und diese argen Gastgeschenke müsse Schillers regelmäßig erscheinender Musenalmanach aufs Jahr 1797 veröffentlichen. Lebhaft griff Schiller diesen Gedanken auf, begann sogleich die ihm von Goethe übersandten Probexenien eifrig zu vermehren, und schon im Januar 1796 konnte er an Körner schreiben: „Für das nächste Jahr sollst du dein blaues Wunder sehen. Goethe und ich arbeiten schon seit einigen Wochen an einem gemeinsamen Opus für den Almanach, welches eine wahre poetische Teufelei sein wird, die noch kein Beispiel hat."

Die ganze Sammlung, 414 Xenien, erschien im September 1796 in Schillers Musenalmanach; sie ist später nach und nach auf 926 angewachsen. In wenigen Monaten waren drei starke Auflagen des Musenalmanachs vergriffen: alles, was an literarischen Fragen schreibend oder lesend teilnahm, kaufte sich das Büchlein mit den „literarischen Spießruten", wie ein nachdruckender Herausgeber die Xenien genannt hat. Gezüchtigt wurden darin alle, die durch anmaßliche Unfähigkeit oder Bosheit oder beides zusammen ein Strafgericht verdient hatten. Am ärgsten kam der beschränkte Rechthaber Nicolai weg, den Goethe und Schiller als den Verkörperer alles Platten und Schädlichen zur Zielscheibe ihrer Pfeile nahmen. Einige Unschuldige oder Entschuldbare mußten mit den Dutzenden der Schuldigen leiden; im ganzen aber war das Xeniengefecht doch eines jener reinigenden Gewitter, wie sie im Kunstleben von Zeit zu Zeit unentbehrlich sind, wenn die linderen Mittel nicht mehr wirken. So scharf zugespitzt aber auch die Xenien waren, sie trugen nicht den Stempel persönlicher Überhebung; sie hätten ebensowohl von einem sehr geistreichen Leser herrühren können, der seiner Empörung über die Masse des Wertlosen Luft machen wollte. Durch ihre edle Kunstform, ihren bald schonungslosen, bald anmutig spielenden, immer aber in

den Mittelpunkt eindringenden Witz erhoben sie sich über das Persönliche hinaus auf die höchste Stufe, die dem Epigramm überhaupt erreichbar ist. Um die Wirkung der Xenien auf die Getroffenen noch zu steigern, standen unter den „Füchsen mit brennenden Schwänzen" auch einige Distichen, die das wahrhaft Große verherrlichten, so die auf Lessing, Kant, Shakespeare. Und in demselben Musenalmanach für 1797 erschienen von Goethe Alexis und Dora, von Schiller die Klage der Ceres, Das Mädchen aus der Fremde, Pompeji und Herkulanum.

Mit völliger Sicherheit läßt sich für alle Xenien die Verfasserschaft nicht ermitteln. Schiller schrieb darüber an Wilhelm von Humboldt: „Es ist zwischen Goethe und mir förmlich beschlossen, unsere Eigentumsrechte an den einzelnen Epigrammen niemals aus-einander zu setzen, sondern es in Ewigkeit auf sich beruhen zu lassen." Und Goethe hat zu Eckermann über die Zusammenarbeit mit Schiller an den Xenien gesagt: „Oft hatte ich den Gedanken, und Schiller machte die Verse, oft war das Umgekehrte der Fall, und oft machte Schiller den einen Vers und ich den andern." Die Xenien von Schiller bezeichnete Goethe als die schärferen und schlagenderen, seine eigenen als „unschuldig und geringe". In der Tat sind die nachweislich von Schiller gedichteten den Goethischen fast durchweg an erbarmungsloser Schärfe überlegen. Auch in der Abrundung der Form, besonders in den prächtig abrollenden Pentametern, übertrifft Schillers Kunst die Läßlichkeit Goethes. Von Schiller dem Dramatiker rührt die kecke zwiegesprächliche Einleitung her, die zugleich einen einheitlichen Rahmen für die ganze Sammlung bildet.

Hätte es noch eines Beweises bedurft, wie notwendig das von Beiden geübte Straf-amt in deutschen Landen gewesen war, dann wäre er durch die von ihrem Richterspruch Getroffenen geliefert worden. Es geschah, was Hebbel in seinem „Historischen Rückblick" von dem Lärm gegen die Xenien gesagt hat:

> Doch was bewies der Spektakel? Nichts weiter, als daß das Gelichter
> Noch viel kläglicher war, als es die beiden gemalt.

Ein ähnliches Ausfegen mit dem scharfen Besen der Kunstkritik war seit Lessings Literatur-briefen in Deutschland nicht wieder dagewesen. Auch dadurch wirkten die Xenien verblüffend, daß Goethe sich bis dahin fast niemals öffentlich auf eine scharfe Kritik eingelassen hatte: was davon in seiner Natur verborgen lag, wurde nun auf einmal losgelassen. Ob Nicolai den Musenalmanach einen Furienalmanach nannte; ob der alte Gleim, der sehr glimpflich davongekommen war, allerlei lahme Verseleien gegen die Xenien schrieb, oder ein Schul-meister Fulda neben bübisch gemeinen persönlichen Angriffen nicht unwitzig schrieb:

> In Weimar und in Jena macht man Hexameter, wie der;
> Aber die Pentameter sind noch viel excellenter —

die beabsichtigte Wirkung der Xenien ward dennoch erreicht: an die vielschreibende Er-bärmlichkeit war die Warnung ergangen, daß sie fortan eines unerbittlichen Richterspruches gewärtig sein mußte. Goethes und Schillers Lebensbund wurde durch die Xenien noch fester geknüpft. Sie hatten in einem guten Kampfe zusammen gestanden, und gemeinsamer Kampf bindet. Durch die Xenien gewannen sie die Herrschaft über die deutsche Literatur: an die Stelle einer zügellos gewordenen Gelehrtenrepublik trat die Regierung der großen Duumvirn. Auf die vernichtenden Literaturbriefe hatte vierzig Jahre zuvor Lessing seine drei großen Dramen folgen lassen. Kaum hatte Schiller als Herausgeber, Packer und Versender seinen Musenalmanach in die Welt hinausgeschleudert, so begann er die Arbeit am Wallenstein! Und Goethe schrieb aus gleichem Geist an Schiller: „Nach dem tollen Wagestück mit den Xenien müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen." Im Jahre 1797 dichtete er Hermann und Dorothea, und 1797 heißt in der Literatur-geschichte das Balladenjahr. Trotz Cottas dringender Bitte um eine Fortsetzung der Xenien lehnten beide Dichter ab: nach der Zeit des Kampfes erblühte ihnen ein neuer Frühling dichterischer Schöpferkraft.



Achtzehntes Buch.
Schillers letztes Jahrzehnt.
(1795—1805.)

Erstes Kapitel.
Schillers Gedichte.

Der in die deutsche Leier
Mit Engelstimmen sang,
Ein überirdisch Feuer
In alle Seelen schwang. (Mörike.)

Seit der Vollendung des Don Carlos bis zu seiner Freundschaft mit Goethe hatte Schiller keine größere Dichtung begonnen, sondern sich der nie ermattenden Beschäftigung mit der Wissenschaft hingegeben oder im Broterwerb für die wachsende Familie Übersetzungsarbeiten und ähnliche schriftstellerische Handwerkerei getrieben. Das Gefühl, daß seinen Dichtungen fortan Goethe mit Freundesliebeaugen folgte, entsiegelte ihm nach mehr als sechsjährigem Schweigen die Sängerlippen, und es begann, zunächst im gedanklichen und erzählenden Gedicht, eine neue künstlerische Erntezeit.

Schillers Gedankenlyrik hat das Größte hervorgebracht, was die deutsche Literatur von dieser Art besitzt. Goethes Äußerung über Schillers philosophische Gedichte: „Sie haben sich den Spaß gemacht, die Aussprüche der Vernunft mit dichterischem Munde vorzutragen, was wohl zu erlauben, aber nicht zu loben ist", trifft kaum für die eigentlich philosophischen, gewiß nicht für solche Schillerschen Gedichte zu, die wie Die Götter Griechenlands, Die Macht des Gesanges, Der Genius und manche andere die ungeheure Schwierigkeit überwunden haben, Gedachtes in Angeschautes und sinnlich zu Genießendes umzuwandeln. Auch irrt man, wenn man etwa gegenüber Goethes persönlich durchtränkter Lyrik von Schillers Gedankendichtung als einer nur verstandesmäßigen und ganz unpersönlichen mit einiger Geringschätzung spricht. Wir besitzen nur nicht so viel schriftliche Urkunden wie von Goethe für die sehr persönliche Grundlage der Schillerschen Gedankenlyrik; wo wir urkundliche Zeugnisse befragen können, lehren sie uns, daß auch bei Schiller das scheinbar nur philosophische Gedicht innerlich durchlebt war, und daß er nur mit größerer Entschiedenheit als Goethe das bloß Stoffliche und Persönliche aus seinen Gedichten getilgt hat. Alle echte Dichtung fließt aus den gleichen tiefen Quellen, und nur ihre künstlerische Gestaltung ist verschieden. Die meisten der Schillerschen Gedankendichtungen sind so erfüllt von Bilderpracht und Klangschönheit, daß ihnen gegenüber der Vorwurf, nur Lehrgedichte zu sein, verstummen muß. Wie viele einzelne Verse und ganze Strophen in den Gedankenliedern Schillers sind klassisch in dem Sinne, daß wir uns ihren Inhalt mit andern Worten ausgesprochen nicht mehr denken können. Besser als alle Erklärungen dessen, was das Klassische ist, lehren es uns Verse wie die:

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn. —

Was sich nie und nirgends hat begeben,
Das allein veraltet nie. —

Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt (vom Genius).

Hoch über der Zeit und dem Raume webt
Lebendig der höchste Gedanke.
Und ob alles in ewigem Wechsel kreist,
Es beharret im Wechsel ein ruhiger Geist. —

Von des Lebens Gütern allen
Ist der Ruhm das höchste doch:
Wenn der Leib in Staub zerfallen,
Lebt der große Name noch.

Die Götter Griechenlands hatten bei Goethe schon in der Zeit kühler Beobachtung Schillern gegenüber Teilnahme erregt. Über die bedeutendste seiner Gedankendichtungen: **Die Künstler**, diese Verklärung des heraufziehenden Zeitalters einer durch Kunst geadelten Menschheit, besitzen wir leider keine würdigende Äußerung Goethes. Schillers Gedichte dieser Art sind zwar nicht so allgemein bekannt und volksbeliebt wie seine Balladen;

doch bedürfen auch sie, die im Besitze jedes nach Bildung Strebenden sind, keiner Besprechung im einzelnen. Für die Beurteilung von Schillers Entwicklungsgang nach seinem Bunde mit Goethe werden aber die Angaben von Nutzen sein, daß 1795 entstanden sind: Der Genius, Der Spaziergang, Die Ideale, Pegasus im Joche, Das Ideal und das Leben, Das verschleierte Bild zu Sais, Die Macht des Gesanges. Zwischen 1796 und 1798 sind entstanden: Die Klage der Ceres, Die Worte des Glaubens (1800 ergänzt durch die Worte des Wahns), Das Eleusische Fest. Die beiden stolzen Gedichte auf die Würde der deutschen Kunst: „An Goethe, als er den Mahomet auf die Bühne brachte" (1800) und „Die deutsche Muse" (1803) sind beredte Zeugnisse für den Wandel in Schillers Auffassung vom Weltbürgertum zum edelsten Vaterlandsinne (vgl. S. 627 u. 628).

In keine andere Dichtung, auch nicht in die Balladen, hat Schiller so viel Wohllaut ergossen wie gerade in seine Gedankenlyrik. Es gibt darin Strophen von so bezaubernder Klangfülle, von so hinreißender dichterischer Beredsamkeit, daß sie, fast allein unter aller Gedankenlyrik des 18. Jahrhunderts, mit unzerstörbarer Lebenskraft fortdauern. Eine Strophe wie die in den Idealen: „Wie einst mit flehendem Verlangen Pygmalion den Stein umschloß", um ein einziges Beispiel von reichlich hundert anzuführen, wird für unabsehbare Zeit zum unverlierbaren Schatze deutscher Geisteslyrik gehören.

Die Krone aber von Schillers Gedankendichtung ist sein unsterbliches **Lied von der Glocke**. Karoline von Wolzogen berichtet, Schiller habe schon im Frühling 1788 in einer Glockengießerei bei Rudolstadt den ersten Gedanken zu seinem großen Gedichte gefaßt. Ausgeführt hat er sein „Glockengießerlied" im September 1799; erschienen ist es im Musenalmanach des folgenden Jahres. Die deutsche Literatur besitzt kein herrlicheres Kleinod schwungvoller Gedankendichtung. Die romantischen Männer in Jena und ihre übergeistreichen Weiber wollten „vor Lachen vom Stuhl" fallen, als Schillers Glocke unter ihnen vorgelesen wurde. Wie lachen wir heut über jenes alberne Lachen! Die Glocke hat selbst dem gefährlichsten Feind aller Kunstwerke widerstanden: der Abgedroschenheit durch allzu häufige Anführung und Aufführung, ja selbst den Spottgedichten aller Art. Ihr Reichtum an dichterisch verklärter Empfindung, die Weihe des Menschenlebens durch einen hoheitvollen Dichtermund, die Klangschönheit der an vielen Stellen auf den höchsten lyrischen Ton gestimmten Sprache rechtfertigen ihre Volksbeliebtheit, die jedes andre Schillersche Werk, selbst den Tell übertrifft. Wilhelm von Humboldt, außer Goethe der verständnisvollste Freund und Beurteiler Schillers in seinen Jenaer und Weimarer Jahren, hat von der Glocke gesagt, ihm sei in keiner Sprache ein Gedicht bekannt, „das in einem so kleinen Umfang einen so weiten poetischen Kreis eröffnet".

Von Schillers Gedichten vermischten Inhalts seien wenigstens noch genannt: Die Teilung der Erde, Das Mädchen aus der Fremde, Nadowessiers Totenklage, dieses eins von Goethes Lieblingsgedichten wegen der strengen Gegenständlichkeit des Inhalts.

Außer dem Liede von der Glocke sind es die **Balladen**, auf denen Schillers Ruhm als nichtdramatischer Dichter ruht. Ungleich dem Balladendichter Bürger, der seine Volkstümlichkeit durch Hinabsteigen zu den bildungsarmen Lesern zu erreichen strebte, hat Schiller auch in seinen Balladen nur die höchsten Kunstforderungen der Gattung erfüllt und gerade hierdurch die unzerstörbare Dauer seiner Gedichte begründet. Er hat das Volk zu sich heraufgezogen, und das Volk ist ihm, wie zu allen Zeiten den großen Dichtern, begeistert gefolgt. Als das eigentliche B a l l a d e n j a h r kann 1797 gelten; vom Juni bis zum September jenes Jahres sind in schneller Folge entstanden: Der Taucher, Der Handschuh, Der Ring des Polykrates, Ritter Toggenburg, Die Kraniche des Ibykus, Der Gang nach dem Eisenhammer. Die Balladendichtung hat sich aber noch bis in seine letzten Lebensjahre fortgesetzt; von 1798 bis 1804 wurden gedichtet: Der Kampf mit dem Drachen, Die Bürgschaft, Der Graf von Habsburg, Der Alpenjäger. Die beiden balladenähnlichen Gedichte Hero und Leander, Kassandra fallen in die Jahre 1801 und 1802. Zum Ruhme der

Schillerschen Balladen noch etwas zu sagen, ist bei ihrer durch nichts zu erschütternden Beliebtheit überflüssig. Bei den Erwachsenen und Hochgebildeten mehr als bei den Mittelschichten der Bildung haben Schillers Balladen allerdings manches eingebüßt durch ihre Abnutzung im Schulunterricht. Wer es aber fertig bekommt, von den Jugendeindrücken abzusehen und die schönsten der Balladen rein künstlerisch auf sich wirken zu lassen, so vor den übrigen den Taucher, die Bürgschaft, den Handschuh, und das Meisterwerk Die Kraniche des Ibykus, der wird nicht anstehen, in Schiller den größten Dichter der Gattung zu erblicken. Insonderheit sind der Handschuh und die Kraniche mit ihrer dramatischen Spannung, Steigerung und Lösung vollendete Kunstwerke. Wie viel aus Schillers Balladen in den Sprachschatz aller gebildeten Deutschen aufgenommen ist, wie Dutzende geflügelter Worte allein aus ihnen herstammen, das braucht nur angedeutet zu werden.

Schiller selbst hat die Grenzen seiner dichterischen Begabung mindestens so gut wie seine Verkleinerer erkannt; die Lyrik erklärte er für ein „Exilium" seiner Dichtung. Er ist kein Sänger des ganz persönlichen, nur an dem Erlebnis des Augenblicks haftenden Herzensgefühls; er gewinnt es nicht über sich, eine reinlyrische Stimmung ohne den Ton verallgemeinernder Philosophie ausklingen zu lassen. Nicht der Einzelfall und die durch ihn hervorgerufene lyrische Schwingung genügen Schillers Dichterart; seine Seele strebt hinauf zur Weltseele, und selbst in den feurigsten Jugendgedichten, an Laura, geht er stets von dem persönlichen Erlebnis in das Unendliche der Gefühlswelt über. Daß ihm aber auch das Lied nicht völlig versagt war, das beweisen außer dem stürmischen „Dithyrambus" solche Stücke wie: Das Lied an die Freude, Das Reiterlied in Wallensteins Lager und selbst das Räuberlied. Wohl werden wir in Schiller vor allem den Dichter des hohen Dramas bewundern; indessen auch dem Meister der Gedankendichtung und der Ballade ist eine Unsterblichkeit weit über die schon mehr als hundert Jahre währende sicher.

Zweites Kapitel.
Die Meisterdramen.

1. — Wallenstein.

> Auf diesem finstern Zeitgrund malet sich
> Ein Unternehmen kühnen Übermuts
> Und ein verwegener Charakter ab.

Zum Poeten machte mich das Schicksal, und ich könnte mich, auch wenn ich noch so sehr wollte, von dieser Bestimmung nicht weit verlieren: so hat sich Schiller zu Körner ausgesprochen. Auch in den Jahren der bewußten Selbsterziehung durch geschichtliche und philosophische Forschung hat Schiller sein letztes Ziel nie aus den Augen verloren: die immer vollkommnere Dichtung. Schon als er sich 1789 mit der Geschichte des Abfalls der Niederlande beschäftigte, schrieb er an Körner: „Mein nächstes Stück, das schwerlich in den nächsten zwei Jahren erscheinen dürfte, muß meinen dramatischen Beruf entscheiden. Ich traue mir im Drama dennoch am allermeisten zu, und ich weiß, worauf sich diese Zuversicht gründet." Auch für Schiller hat es die Zeit einer zweiten Pubertät gegeben, die Goethe für jeden genialen Menschen behauptet.

Auf das erste große Drama nach dem Don Carlos: **Wallenstein**, wurde Schiller durch seine Forschungen über den Dreißigjährigen Krieg hingeführt. Seine erste Erwähnung des Stoffes ist vom Januar 1791; im Mai des folgenden Jahres schreibt er an Körner, daß ihm „die Feder besonders nach dem Wallenstein jucke". Eine Eintragung in Schillers Kalender am 22. Oktober 1796 lautet kurz: „An den Wallenstein gegangen." Den ursprünglichen Plan, das Stück in Prosa zu schreiben, änderte er auf Goethes Rat, und bald schrieb er selbst an Goethe: „Alles Poetische sollte rhythmisch behandelt werden, besonders alle dramatischen Arbeiten." Im Februar 1797 faßte er den Plan zu dem Vorspiel: **Wallensteins Lager**, im Juni war es fertig.

Trotz den ungewöhnlichen Schwierigkeiten, die ihm die Massenhaftigkeit des weltgeschichtlichen Stoffes bereitete, ließ er in der äußersten Anspannung seiner Kräfte nicht nach: er wollte Goethe, der Welt und sich selbst in einem Werke höchsten Wurfes die Grenzen seines Könnens offenbaren.

Gerade so ein Stoff, heißt es in einem Briefe, mußte es sein, an dem ich mein neues dramatisches Leben eröffnen konnte. Hier, wo ich nur auf der Breite eines Schermessers gehe, wo jeder Seitenschritt das Ganze zu Grunde richtet, kurz, wo ich nur durch die einzige innere Wahrheit, Notwendigkeit, Stetigkeit und Bestimmtheit meinen Zweck erreichen kann, muß die entscheidende Krise mit meinem poetischen Charakter erfolgen.

Am 12. Oktober 1798 kam **Wallensteins Lager** in Weimar zur ersten Aufführung; die **Piccolomini** folgten am 30. Januar 1799; der letzte Akt von **Wallensteins Tod** wurde am 17. März 1799 an Goethe gesandt. Dieser schrieb Tags drauf an Schiller:

Zu dem vollendeten Werke wünsche ich von Herzen Glück; es hat mir ganz besonders genuggetan. — Der Schluß des Ganzen durch die Adresse des Briefes („Dem **Fürsten Piccolomini**!") erschreckt eigentlich, besonders in der weichen Stimmung, in der man sich befindet. — Ich sage nichts weiter und freue mich nur auf den Zusammengenuß dieses Werkes.

Wallensteins Tod wurde in Weimar am 20. April 1799 zuerst aufgeführt. Als Buch erschien die Wallenstein-Trilogie 1800: in wenigen Monaten war die Auflage von 3300 Abdrücken verkauft.

Seit mehr als hundert Jahren steht Schillers dramatisches Meisterwerk Wallenstein fest auf den deutschen Bühnen, und noch sehen wir keine Vorzeichen der Abnahme seines Ruhmes. Am tiefsten in der Liebe der Leser wie der Zuschauer wurzelt Wallensteins Lager, das Höchste was Schiller an künstlerischer Verklärung der rauhen Wirklichkeit des Lebens je gelungen ist. Mit sicherem Griff hat er die Welt gezeichnet, in deren Mitte Wallenstein herrscht und ohne die er nicht verständlich würde. Für die Fortbildung des Volksdramas hohen Stils lag und liegt noch immer in Wallensteins Lager ein fruchtbarer Lebenskeim. Goethe hatte dem Freunde außer zwei wirksamen Versen („Ein Hauptmann, den ein andrer erstach, Ließ mir ein paar glückliche Würfel nach") den Stoff zu der großen Kapuzinerrede geliefert, indem er Schiller einen Band des Abraham a Santa Clara mit der Abhandlung „Auf, auf, ihr Christen!" (vgl. S. 290) übersandte. Schiller hat daraus ganze Stellen fast wörtlich entnommen, z. B. die: „Lebt man doch allerseits, als hätte der allmächtige Gott das Chiragra und könne nicht mehr dreinschlagen"; auch solche Wortwitze wie den vom Rheinstrom und Peinstrom. Manches aus seiner eigenen Soldatenzeit in Karlsschule und Regiment hat Schiller wohl auch in das Lager verwoben; so verdankte er z. B. die Bezeichnung des Wachtmeisters als des „Befehlbuches" jenen Jugendtagen. Eine Wendung wie die im Munde des ersten Kürassiers: „Oder ich lasse mich eben schlachten Wie der Kroat, und muß mich verachten" war die Fortspinnung des von Lessing in Minna von Barnhelm ausgesprochenen Gedankens (vgl. S. 414). Bis in solche Nebendinge wie die Gustel von Blasewitz, eine freundliche Erinnerung aus seiner Loschwitzer Zeit, hat Schiller das Vorspiel zur größten deutschen Tragödie mit dem warmen Blute der Wirklichkeit getränkt. Das Reiterlied am Schlusse des Lagers klingt schon wie eines der Kampflieder der Freiheitskriege, und in der Tat wurde es beim Auszuge der deutschen Reiterscharen 1813 vielfach gesungen.

Durch die Piccolomini und Wallensteins Tod hat Schiller schon damals die feindselige Kritik entwaffnet; selbst die überklugen Romantiker in Jena und Berlin wagten sich mit ihren unwitzigen Späßen nicht an dieses Riesenwerk. Einzig die Gestalten von Max und Thekla haben Widersacher gefunden. Sie waren Schillers frei erdichtete Herzensgeschöpfe: Octavio Piccolomini hatte keinen Sohn, und Wallensteins Tochter hieß nicht Thekla, war auch zur Zeit der Ermordung ihres Vaters noch ein Kind. Beide waren Gestalten, wie Schiller sie in alle seine großen Dramen einfügte: Menschen, deren Handlungen nur vom Gefühl, nicht vom Verstand eingegeben werden. Max und Thekla stehen

als Geistesgeschwister neben Karl Moor, Ferdinand von Walter, Don Carlos und Posa, Mortimer, Lionel, Rudenz und Bertha. Die Verwerfung solcher Geschöpfe der Liebe eines Dichters ist mehr noch eine Sache der Geschmacksmode als der Geschmackslehre, und Moden ändern sich. Künstlerisch läßt sich sagen, daß von solchen Gestalten Licht und Liebe in das sonst einseitig düstere Grauen der Wallenstein-Tragödie überfließt.

Mit dem Wallenstein erreichte Schiller seine Vollreife als dramatischer Künstler und als der größte Massenbeherrscher der Bühne außer Shakespeare. Er wußte, als er an den Wallenstein ging, was er damit erreichen wollte: sich als einen nicht nur gleich Strebenden, sondern auch gleichwertig Schaffenden neben Goethe zu stellen, ohne Eifersucht, aber ohne Kleingläubigkeit:

Daß ich auf dem Wege, den ich nun einschlage, in Goethes Gebiet gerate und mich mit ihm werde messen müssen, ist freilich wahr; auch ist es ausgemacht, daß ich hierin neben ihm verlieren werde. Weil mir aber auch etwas übrig bleibt, was mein ist und er nie erreichen kann, so wird sein Vorzug mir und meinem Produkte keinen Schaden tun, und ich hoffe, daß die Rechnung sich ziemlich heben soll.

Schillers weltgeschichtliches Drama, worin zum ersten Mal wieder das gigantische Schicksal über die weltbedeutenden Bretter schritt, hat nach mehr als zwei Menschenaltern noch auf einer andern Bühne als der bretternen eine Schicksalsrolle gespielt. Als **Bismarck** den preußischen General Manteuffel 1866 zum raschen Eingreifen in den Streit mit Österreich wegen Holsteins anspornen wollte, da fügte er einem Brief an den für Schillers Wallenstein besonders begeisterten Heerführer mit feiner Seelenkenntnis ein Nachwort bei, durch das er die entscheidende Wendung in der neudeutschen Geschichte hervorrief. Es waren die Verse aus Wallensteins Tod, Akt III 10:

Mit zögerndem Entschluß, mit wankendem Gemüt
Zog ich das Schwert; ich tat's mit Widerstreben,
Da es in meine Wahl noch war gegeben!
Notwendigkeit ist da, der Zweifel flieht,
Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben!

---

2. — Maria Stuart.

Und du auch, königliche Büßerin?
Wie nimmt der Reiz auf deinen blassen Wangen
Den Dichter, der dein Richter ist, gefangen?
(Paul Heyse.)

Zwei Tage nach der Vollendung des Wallenstein, einen Tag nachdem Goethe ihm geschrieben: „Ruhen Sie nun aus und lassen Sie uns auf die Feiertage beiderseits ein neues Leben beginnen", heißt es in Schillers Brief vom 19. März 1799:

Ich befinde mich bei meiner jetzigen Freiheit schlimmer als der bisherigen Sklaverei. — Mir dünkt, als wenn ich bestimmungslos im luftleeren Raume hinge. — Ich werde nicht eher ruhig sein, bis ich meine Gedanken wieder auf einen bestimmten Stoff mit Hoffnung und Neigung gerichtet sehe. — Soldaten, Helden und Herrscher habe ich vor jetzt herzlich satt.

Schon im Juni 1799 begann er ein neues geschichtliches Drama, und wenn auch keines von Soldaten und Helden, doch wieder eins von den Herrschern und von Kämpfen um die Herrschaft: **Maria Stuart.** Noch in Jena begonnen, wurde es nach seiner **Übersiedlung nach Weimar** (3. Dezember 1799) im Juni 1800 vollendet, am 14. Juni zum ersten Mal in Weimar aufgeführt. Das Berliner Nationaltheater folgte am 8. Januar 1801. Den Plan zu einer Maria Stuart hatte Schiller schon vor Jahren, in Bauerbach, gefaßt, aber hinter seine geschichtlichen Arbeiten und den Wallenstein zurücktreten lassen. Seine Hauptquelle war Robertsons Geschichte Schottlands. Frei erfunden ist nicht nur Mortimer, sondern auch der Höhepunkt des Dramas: die Begegnung der Königinnen Elisabeth und Maria; in Wahrheit haben sich die beiden Feindinnen niemals von Angesicht gesehen. Maria Stuart ist das dritte Schillersche Drama mit dem Hintergrunde des Kampfes zwischen der protestantischen und der katholischen Weltmacht. Nicht wie im Don Carlos kommt dieser Kampf durch ein Aufeinanderprallen der deutlich ausgesprochenen Gegensätze zum klaren Ausdruck; hinter den streitenden Königinnen aber fühlt man doch den Kampf um die großen Gegenstände der Weltgeschichte, und bei aller menschlichen Teilnahme für die

reuevolle Büßerin und der Abneigung gegen ihre heuchlerische Richterin empfinden wir doch am Schluß, daß mit dem Blute der Maria Englands Freiheit um so fester gekittet wird.

3. — Die Jungfrau von Orleans.

Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen
Und das Erhabne in den Staub zu ziehn,
Doch fürchte nicht! Es gibt noch edle Herzen,
Die für das Hohe, Herrliche entglühn.

Wenige Tage nach der Vollendung der Maria Stuart begab sich Schiller an die Entwerfung seiner **Jungfrau von Orleans**. Die Ausarbeitung, im September 1800 begonnen, wurde am 16. April 1801 abgeschlossen. Da der Herzog Karl August der Aufführung am Theater zu Weimar widerstrebte — die Darstellerin der Heldinnenrolle, Caroline Jagemann, war seine Geliebte und konnte nicht ohne Lächerlichkeit die Jungfrau darstellen —, so ließ Schiller sein neues Drama zuerst in Leipzig aufführen. Dort erlebte er jene ergreifende Huldigung: nach der Aufführung am 18. September 1801 begrüßten die Zuschauer den anwesenden Dichter unter einfallenden Trompeten und Pauken mit dem jubelnden Zuruf: „Es lebe Friedrich Schiller!" und beim Verlassen des Theaters wurde ihm von der ehrerbietigen Menge draußen aufs neue begeisterter Beifall dargebracht.

Stärker noch als in der Maria Stuart ist Schiller in der Jungfrau von Orleans von der geschichtlichen Begebenheit abgewichen: Johanna d'Arc war 1431 zu Rouen als Ketzerin von einem französischen Gerichtshof auf Anstiften der englischen Eroberer verbrannt, 25 Jahre darauf durch ein neues gerichtliches Verfahren auf Geheiß des Papstes „freigesprochen" worden. Schiller hat mit gutem Bedacht das höchst traurige Ende der begeisterten seherischen Jungfrau in ein tragisches verwandelt, indem er den schwersten Kampf: den zwischen ihrer göttlichen Sendung und ihrem weiblichen Herzensgefühl in ihre eigene Brust legt, sie als Siegerin aus diesem Seelenkampfe hervorgehen und dann ruhmreich auf dem Schlachtfelde sterben läßt. Was in der Geschichte eine äußerliche Begebenheit war, das gestaltete er in eine Charakterentwicklung bis zur höchsten dramatischen Steigerung um. Schillers Wagnis, jenen Stoff einem Drama edelsten Stiles zu Grunde zu legen, können wir heute nur ermessen, wenn wir die rohe Behandlung der Joan of Arc bei Shakespeare vergleichen und bedenken, daß man das ganze 18. Jahrhundert hindurch seit Voltaires witzigem, aber inhaltlich scheusäligem Heldengedicht La Pucelle (1730) die Geschichte der Jungfrau von Orleans nur komisch oder schmutzig behandelt zu sehen gewöhnt war. Zur Abneigung des Herzogs von Weimar gegen die Aufführung hatte auch die Erinnerung an Voltaires Buch beigetragen. Erwähnt wurde schon, daß Schiller sich jenes französischen Stoffes bediente, da er leider über keinen deutschen gebot, um das zu jener Zeit immer stärker in ihm emporsteigende Vaterlandsgefühl auszuströmen. Es unterliegt jedoch keinem Zweifel, daß ein deutscher Dichter, und gar Schiller, Verse wie: „Nichtswürdig ist die Nation, die nicht Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre" nicht ohne an das eigene Vaterland zu denken niedergeschrieben hat.

4. — Die Braut von Messina.

Was soll man sagen, wo es bitter heißt:
Ganz gleich ergeht's dem Guten wie dem Bösen!
Ein schwierig Rätsel, rätselhaft zu lösen.
Uns zum Erstaunen wollte Schiller drängen,
Der Sinnende, der alles durchgeprobt.
Gleich unsern Geist gebietet's anzustrengen,
Das Werk, das herrlich seinen Meister lobt.
(Goethes Maskenzug 1818.)

Nach der Jungfrau schwankte Schiller länger als ein Jahr zwischen mehren dramatischen Plänen. Im September 1802 sehen wir ihn bei der Arbeit an der Braut von Messina, womit er zu einem der so oft behandelten Stoffe der Stürmer und Dränger zurückkehrte: dem Drama von den zwei feindseligen Brüdern. Hätte Schiller nur zehn Jahre länger gelebt, so stände dieses Drama einsam unter zwanzig andern als eine Seltsamkeit, die man in des Dichters kühner, nach allen Seiten ausgreifender Entwicklung richtig einschätzen würde. Jetzt steht die Braut von Messina unter den fünf Dramen aus Schillers Zeit der Reife als Zielscheibe einer wohlfeilen Aburteilung, die sich im wesentlichen mehr gegen die der griechischen

Tragödie nachgeahmte Form als gegen den Inhalt richtet. Es hatte Schiller gereizt, einmal den Versuch mit der dramatischen Form der Sophokleischen Tragödie zu machen, über die er früher nach dem Lesen des Ödipus an Goethe geschrieben hatte (2. Oktober 1797):

Die Vorteile sind unermeßlich, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt. — Der Ödipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt.

Ibsen hätte für die meisten seiner Stücke keine bessere Rechtfertigung schreiben können. Die plumpen Nachahmer der Schillerschen Tragödie, die Schicksalsdramatiker Müllner, Houwald und einige andere (vgl. S. 731), hatten übersehen, daß trotz dem Orakel Willensfreiheit genug in der „Braut" besteht; der Bruder tötet den Bruder nicht unwissend und sinnlos, wie Ödipus seinen Vater Laios getötet hatte, sondern mit verbrecherischer Blutschuld. — In keinem zweiten Drama blüht die lyrische Pracht Schillers so sprachgewaltig wie in den Chören der Braut von Messina. Es gibt ganze Versreihen darin, die zu dem Herrlichsten in deutscher Dichtersprache gehören, vor allen die Schlußverse des ersten großen Zwiegesangs der Chöre mit dem Ausklang: „Völker verrauschen, Namen verklingen —."

---

5. — Wilhelm Tell.

Wenn freche Willkür an das Heil'ge rührt,
Den Anker löst, an dem die Staaten hängen:
Da ist kein Stoff zu freudigen Gesängen.
Doch wenn ein Volk, das fromm die Herden weidet,
Den Zwang abwirft, den es unwürdig leidet,
Doch selbst im Zorn die Menschlichkeit noch ehrt,
Im Glücke selbst, im Siege sich bescheidet:
— Das ist unsterblich und des Liedes wert.

(Zueignung Schillers bei Übersendung des Tell an den Freiherrn von Dalberg.)

Im Februar 1803 hatte Schiller die letzten Verse der Braut von Messina gedichtet. — Mit der atemlosen Hast des Todgeweihten ging er alsbald an ein neues Werk, das letzte seiner vollendeten Dramen: **Wilhelm Tell.** Die erste Anregung war ihm durch Goethe gekommen, der von seiner Reise in die Schweiz 1797 den Stoff der Tellsage mitbrachte und in einem erzählenden Gedicht behandeln wollte. Goethe hatte den Stoff bald aufgegeben, wohl aus Abneigung gegen dessen unausweichliche Gewaltsamkeit. Schiller begann sich mit dem Gedanken einer dramatischen Gestaltung des Stoffes erst dann zu beschäftigen, als ein fälschliches Gerücht ihm schon ein in der Ausarbeitung begriffenes Drama vom Tell zugeschrieben hatte. Er wußte, daß Goethe den Plan eines Erzählungsgedichtes Tell hatte fallen lassen, und sah sich in den geschichtlichen Quellen der Tell-Sage um, zunächst in der wichtigsten: der alten schweizerischen Chronik Tschudis (vgl. S. 250). Von andern Quellen benutzte er Johannes Müllers Geschichte der schweizerischen Eidgenossenschaft, und groß ist die Zahl der Bücher, die er zur Bemeisterung schweizerischer Zustände, zur Gewinnung der richtigen Schauplatzfarbe durchgelesen hat. Sogar ältere schweizerische dramatische Bearbeitungen des Stoffes scheint er gekannt zu haben. Ganz so wie Shakespeare oder wie Goethe im Clavigo, hat Schiller sich da, wo die Quelle etwas Vortreffliches und schwer zu Überbietendes enthielt, unbedenklich daran gehalten. So heißt es z. B. bei Tschudi nach dem Apfelschuß: „Wil ich üch die grundlich Warheit sagen, daß min entliche Meinung gewesen, wann ich min Kind getroffen hette, daß ich üch mit dem andern Pfyl erschossen, und one Zwifel üwer nit gefält wolt haben." Für die dramatische Stimmung zur Beherrschung der Volksmenge auf der Bühne trug eingestandenermaßen nicht wenig ein Theaterbesuch Schillers bei einer Aufführung des Julius Cäsar bei.

Vom 25. August 1803 bis zum 18. Februar 1804 hat Schiller mit Dransetzung seiner letzten Kräfte unter den Qualen der Krankheit, ja schon unter den Schauern des nahenden Todes an diesem Werke geschaffen, von dem er im September an Körner schrieb: „Wenn mir die Götter günstig sind, das auszuführen, was ich im Kopf habe, so soll es ein mächtiges Ding werden und die Bühnen von Deutschland erschüttern." Wilhelm Tell ist das Drama von der echten Volksfreiheit, die nach Schillers politischer Auffassung das Gegenteil von Zügellosigkeit sein sollte:

Die alten Rechte, wie wir sie ererbt
Von unsern Vätern, wollen wir bewahren,
Nicht ungezügelt nach dem Neuen greifen.
Dem Kaiser bleibe, was des Kaisers ist,
Wer einen Herrn hat, dien' ihm pflichtgemäß.
(II 2.)

Und an einer etwas früheren Stelle desselben Auftritts:

Stauffacher: Denn herrenlos ist auch der Freiste nicht.
Ein Oberhaupt muß sein, ein höchster Richter,
Wo man das Recht mag schöpfen in dem Streit.

Den Höhepunkt erreicht dieses Stück des Kampfes um die Freiheit vom Sklavenjoch in den berühmten Worten, die Stauffacher in demselben Auftritt spricht: „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht" bis zu den machtvollen am Schluß: „Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben." Diese Stelle wurde von jeher bei den Aufführungen des Tell in freiheitlosen Staaten unterdrückt, oder ihretwegen das ganze Stück verboten.

Die Gestalten des Rudenz und der Bertha waren Schillers freie Erfindung, ebenso der Tod Attinghausens und die Begegnung zwischen Tell und Parricida. Der Geschichte vom Apfelschuß bei Tschudi hat Schiller den feinen Zug hinzugefügt, daß Tells Knabe den Vater durch die Gewißheit festigt, er werde sein Kind nicht treffen. Für die großartigste Szene: das Rütli, fand er bei Tschudi nur den dürren Rahmen.

Mehr als einmal ist gegen den entscheidenden Auftritt, Tells Schuß nach dem Haupte seines Knaben, der Einwand laut geworden: warum hat Tell nicht wirklich sogleich den Pfeil auf Geßler abgeschossen, anstatt diesen aus dem Hinterhalt zu erlegen? Von keinem Geringeren als von Bismarck wurde vor einem Menschenalter, in seinen Gesprächen während des Feldzuges mit Frankreich, dieser Vorwurf gegen Tell und seinen Dichter Schiller erhoben (s. Busch: Bismarck und seine Leute, 25. 10. 70). Ihm war nicht gegenwärtig, daß auch Melchthal sofortige Gewalt anrät, daß aber Stauffacher erwidert:

Es ist umsonst, wir haben keine Waffen,
Ihr seht den Wald von Lanzen um uns her —

und an andrer Stelle:

Furchtbar ist er (Geßler) mit Reisigen umgeben,
Nicht ohne Blut räumt er das Feld.

Gegen Bismarcks — und Börnes — Ansicht, der Schuß aus dem Hinterhalt sei unritterlicher Meuchelmord gewesen, hätten die Schweizer Eidgenossen und der Dichter des Tell erwidern dürfen: Geßler hatte sich durch seine Erzwingung des Apfelschusses außerhalb der Menschheit gestellt und den Tod verdient, durch den wilde Tiere unschädlich gemacht werden.

Goethes Götz und Schillers Räuber haben zu ihrer Zeit eine stärkere Augenblickswirkung erzeugt; mit dem dauernden Eindruck des Tell kann sich kein deutsches Drama messen. Als ein Jahr nach Schillers Tode Preußen, Deutschlands letztes Bollwerk gegen die französische Überflutung Europas, zusammengebrochen war, wurde Schillers Tell zu dem Bronnen des Vaterlandsgefühls, aus dem sich das deutsche Volk Hoffnung und festen Mut zur Abschüttelung des Joches schöpfte. Die erste Buchausgabe des Tell wurde im ersten Jahr in 7000 Abdrücken verbreitet; mehr als das Zehnfache wurde in den Jahren bis 1813 verkauft. Schon damals war der Tell das verbreitetste Buch der höheren deutschen Literatur. Er ist es seitdem geblieben: von der Reclamschen Ausgabe sind beinah eine Million Abdrücke verkauft. Mit Worten aus Schillers Tell im Herzen und auf den Lippen sind acht Jahre nach des Dichters Tod in den Kampf um die Befreiung des Vaterlandes gezogen die freiwilligen Primaner und Studenten im Völkerfrühling von 1813, Lützows wilde verwegene Jagd und schon vorher Schill und seine Todesschar. Die Schweizer haben dem Andenken Schillers den mächtigen Uferstein geweiht, der unter dem Rütli auf den Vierwaldstätter See hinausragt; der Dichter des Tell ist zu einem schweizerischen Nationaldichter geworden. Nach den unseligen Karlsbader Beschlüssen von 1819 wurde die Aufführung des Tell auf den meisten deutschen Bühnen untersagt. — Bismarcks geflügeltes Wort:

„Wir Deutsche fürchten Gott, aber sonst nichts in der Welt“ war sicherlich ein unbewußter Nachklang der Verse im Tell: „Wir wollen trauen auf den höchsten Gott Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen.“

An seinen Verleger Cotta schrieb Schiller während der Arbeit am Tell: „Ich habe ihn mit Liebe gearbeitet, und was aus dem Herzen kommt, geht zum Herzen.“ Nicht einmal beim Don Carlos hat man so sehr das Gefühl der Durchtränkung eines Dichterwerkes mit Herzblut wie beim Tell. Für Schillers immer noch aufsteigende Kunst bedeutete der Tell nach Inhalt und Sprache einen Gipfel über seine vorhergehenden Dramen hinaus. Bei aller inneren Bewegtheit — welche Ruhe und Abklärung in der oft fast feierlichen Sprache! Die „edle Simplizität“, das Hochziel der Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, hier war sie glorreich errungen. Wie erhaben und in ihrer Einfachheit erschütternd sind die Verse: „Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern, In keiner Not uns trennen und Gefahr.“ Man muß schon bis zu den Persern des Äschylos zurückgreifen, zu seiner Schilderung der Schlacht bei Salamis, um ein gleichwertiges Gegenstück zu Schillers Tell in der Weltliteratur zu finden.

Von des Dichters Kunst im Treffen der Ortsfarbe und der Menschen schrieb ein Schweizer gleich nach dem Erscheinen des Tell: „Man würde schwören, Schiller habe seines Lebens größten Teil in Schwyz und Uri gelebt.“ — Durch Rossinis Oper Wilhelm Tell wurde Stoff und Dichtung über die ganze Welt getragen.

6. — Schillers dramatischer Nachlaß.

Zuvörderst sind noch zwei fertig gewordene kleine Stücke zu erwähnen, das eine aus Schillers dramatischen Anfängen, das andre eine seiner letzten Arbeiten. Jenes, Semele, erschien zuerst im Musenalmanach von 1782, damals zum Teil recht ungeschlacht, ganz der Schiller, wie er uns in seinen Jugendgedichten erscheint. Er hat es später ein wenig zurecht gestutzt, aber keinen besondern Wert darauf gelegt. Die Huldigung der Künste hat Schiller zum Einzuge der Erbprinzessin Maria Paulowna in Weimar 1804 gedichtet, als Goethen, sonst dem berufenen Festdramatiker, nichts einfallen wollte. Im November 1804 schrieb Schiller in vier Tagen das reizende Stückchen, die letzte seiner abgeschlossenen dramatischen Arbeiten. Es machte tiefen Eindruck auf die gefeierte Prinzessin und alle Anwesenden.

Eine Fülle dramatischer Gegenstände drängte sich in Schillers Haupt während der letzten Lebensjahre. Bei seiner siegreichen Herrschgewalt auch über die sprödesten Stoffe, wie er sie namentlich am Wallenstein bewiesen hat, wäre ihm die Bezwingung des einen oder andern sicher meisterlich gelungen. Aus früheren Jahren, zwischen 1786 und 1790, stammt der Plan zu einem Drama: Der Menschenfeind, den er „nach der reifsten kritischen Überlegung“ aufgegeben hat.

Das wertvollste unter den zahlreichen dramatischen Nachlaßbruchstücken ist der **Demetrius**, des Dichters Schwanengesang. Im März 1804 hatte er sich nach sorgsamer schriftlicher Abwägung: „Gegen das Stück läßt sich anführen“ — „Für das Stück spricht“ zur Ausführung des Dramas von dem falschen russischen Thronfolger Demetrius entschlossen. Die letzten Gründe für die Ausführung des Stückes lauten in Schillers Niederschrift: „Daß es ganz Handlung ist, — Daß es viel für die Augen hat“, also immer mit dem Blick auf die Bühnenwirkung des Gegenstandes. Bis in die letzten Tage seiner Todeskrankheit hat er an diesem Werke gearbeitet; das Selbstgespräch der Marfa im zweiten Akt ist das Letzte, was Schiller gedichtet hat. Demetrius ist einer der großartigsten dramatischen Stoffe: der innere und damit auch der äußere Zusammenbruch eines bedeutenden Mannes durch die Entdeckung, daß er nicht der ist, für den er sich hält. Es ist das Drama des Kampfes zwischen der Wahrheit und der Lüge. Schiller fühlte, daß der Stoff „im gewissen Sinne das Gegenstück zu der Jungfrau von Orleans heißen könnte“. Am Demetrius können wir sehen, wie viel herrliche Zukunft wir durch Schillers frühen Tod verloren haben. Seine dramatische Muse hätte in den Jahren der Erniedrigung wie der Aufrichtung Deutschlands

gewiß nicht geschwiegen; Schiller wäre der Dichter eines gewaltigen Napoleon-Dramas geworden. Mit welchen Hoffnungen er sich bei seiner letzten Arbeit getragen, das zeigt uns ein Vermerk, worin er schon die Rollen zum Demetrius unter die Weimarer Schauspieler verteilt hat. Ihrem Umfange nach kommen schon die Aufzeichnungen zur Fortsetzung einem ausgeführten Stücke gleich.

Der Demetrius wäre Schillers politisches Bekenntnisdrama geworden. Aus dem Umwälzer der menschlichen Gesellschaft in den Räubern war der die Menge verachtende staatsmännische Dichter geworden; im Demetrius läßt er den Sapieha die Worte rufen, die durchaus Schillers politische Überzeugung wiedergeben:

Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn,
Verstand ist stets bei Wen'gen nur gewesen —
Man soll die Stimmen wägen und nicht zählen;
Der Staat muß untergehn, früh oder spät,
Wo Mehrheit siegt und Unverstand entscheidet.

Mehr als einer, gleich nach Schillers Tode Goethe selbst, hat den Demetrius zu vollenden versucht; am bekanntesten, nicht am bedeutendsten ist die Bearbeitung durch Heinrich Laube.

Von Schillers vielen andern Bruchstücken und Entwürfen seien genannt: Warbeck, ein englischer, dem Demetrius verwandter Stoff, auf den er bei der Arbeit an seiner Maria Stuart gekommen war; Die Malteser, eine Nebenfrucht der Arbeit am Don Carlos; Die Polizei, der merkwürdige Versuch eines Dramas von Paris, das nach Schillers Aufzeichnungen etwas werden sollte, wie es hundert Jahre später Emil Zola unternommen hat: die dichterische Gestaltung des Lebens einer Riesenstadt. Der Plan war ohne die Kenntnis von Paris nicht ausführbar. Bemerkenswert ist noch der Entwurf zu einem Themistokles (1803): der griechische Held zieht den Selbstmord dem Verrat an seinem undankbaren Vaterlande vor. Schiller hatte sich dafür als Leitsatz aufgezeichnet: „Allem muß eine hohe, edle, energische Menschheit zu Grunde liegen." Und wie er die Schweiz mit dem inneren Auge gesehen und bis zur höchsten Anschaulichkeit auch für die Schweizer geschildert hat, so hielt er es nicht für unmöglich, ein Drama vom Seeleben zu dichten, er, der niemals das Meer gesehen. Unter seinen Entwürfen fanden sich Titel und Plan zu einem Weltumseglerdrama Das Schiff aus dem Winter 1797 auf 1798, also inmitten der Arbeit am Wallenstein.

Den Plan zu einem großen erzählenden Gedicht, der Friedericiade, hatte er schon früh aufgegeben: „Dieser Charakter (König Friedrich) begeistert mich nicht genug, die Riesenarbeit der Idealisierung an ihm vorzunehmen" (an Körner).

7. — Der Dramatiker Schiller.

Alle Dramen vom Wallenstein bis zum Demetrius hat Schiller der Krankheit, ja dem Tode abgerungen.

Er wendete die Blüte höchsten Strebens,
Das Leben selbst an dieses Bild des Lebens. (Goethes Epilog zur Glocke.)

Wie hoch man auch Schillers Gedichte stellen mag, seine Bedeutung für die Weltliteratur und für Deutschlands Stellung in ihr ruht überwiegend auf seinen Dramen. Otto Ludwig hat in seiner einseitigen Begeisterung für Shakespeare das zur Verkleinerung Schillers beabsichtigte Wort geschrieben (in den Dramatischen Studien): „Bei Schiller reißt uns der Dichter hin, bei Shakespeare des Dichters Gestalten." Für die dauernde Wirkung eines Kunstwerkes kommt es auf solche Unterschiede nicht an, selbst wenn sie zuträfen. Schiller ist der einzige deutsche Dichter, ja der einzige in der Literatur aller Völker, dessen Dramen ohne Ausnahme noch heute lebendig auf der Bühne stehen! Dies gilt nicht einmal von Shakespeare. Von Wesen und Aufgabe des Dramas hatte Schiller die höchste Vorstellung. „Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt" und: „Die Schaubühne wirkt tiefer und dauernder als Moral und Gesetze", — so hatte der 22jährige Mannheimer Theaterdichter in seiner Abhandlung „Die Schaubühne als moralische Anstalt" geschrieben, und auf der Höhe seiner reifen dramatischen Kunst forderte er als Inhalt des hohen Dramas: „Der Menschheit große Gegenstände", — „Denn nur der große Gegenstand

vermag Den tiefen Grund der Menschheit anzuregen." Der Erbärmlichkeit des deutschen Theaters und der Niedrigkeit des Geschmackes der Theatermenge in den Zeiten, als Kotzebue alle Bühnen Deutschlands beherrschte, schleuderte er die Frage entgegen:

Woher nehmt ihr denn aber das große, gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt?

Je weiter Schiller im Leben vordrang, desto höher stieg sein dramatischer Flug; die meisten seiner Entwürfe handeln von weltgeschichtlichen Stoffen. Allerdings hatte er vom Werte der Geschichte für den Dichter die gleiche Auffassung wie Goethe (vgl. S. 553) und wie jeder bedeutende Dramatiker: „Der Dichter ist Herr über die Geschichte" (Vorrede zu Fiesko) und: „Die Geschichte ist überhaupt nur ein Magazin für meine Phantasie, und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden" (an Karoline von Beulwitz, 10. Dezember 1788).

Schiller war nicht und wollte nicht sein der Dichter von Buchdramen. Zum Demetrius hatte er sich aufgezeichnet: „Jede Bewegung muß die Handlung um ein Merkliches weiterbringen. — Das Stück muß sich sogleich mit einer lebhaften Handlung eröffnen. — Man muß gleich ins volle Interesse der Handlung geworfen werden." Er war Dramatiker in allem, was er schrieb, bis in seine lyrischen Gedichte hinein: man prüfe z. B. das Gedicht „Die Erwartung"; ja bis in seine wissenschaftliche Prosa. Es ist neuerdings eine gewiß vorübergehende Literaturmode geworden, in Schiller den „Theatraliker" zu verdammen. War Schiller ein Theatraliker, nämlich der Dichter der überwältigenden Bühnenwirkung, dann war es auch Shakespeare. Schiller, der Dichter, der stets bedenkt, was er vorbringt, war sich über die Macht der Bühne auf den für die Bühne schreibenden Dramatiker völlig klar; in dem Bruchstück eines Briefes aus den letzten Jahren heißt es: „So kann es vielleicht geschehen sein, daß ich, indem ich die deutschen Bühnen mit dem Geräusch meiner Stücke erfüllte, auch von den deutschen Bühnen etwas angenommen habe." Er hat von ihnen angenommen, was dem Drama Leben verleiht: Klarheit, Spannung, fortreißende Handlung. Man achte nur auf die Kraft, mit der alle seine Stücke einsetzen und sich sogleich die Aufmerksamkeit erzwingen. Und mit welcher Kunst findet er die wirkungsvollen Abschlüsse, von den Räubern bis zum Tell! Geßler hat eben die Worte „Ich will" gesprochen, da durchbohrt ihn der Todespfeil und vernichtet sein frevles Wollen: dies nur ein Beispiel statt vieler. Selbst in scheinbar untergeordneten Kleinigkeiten, in Bühnenanweisungen, zeigt sich die sichere Kunst des Theaterbeherrschers. Er fühlt, das lange Gespräch zwischen Philipp und Posa möchte die Zuhörer ermüden; so läßt er es unterbrechen (Akt 3, 10): „Der Graf von Lerma tritt herein und spricht einige Worte leise mit dem König. Dieser gibt ihm einen Wink, sich zu entfernen, und bleibt in seiner vorigen Stellung sitzen." Auch da, wo wir Anstoß nehmen wollen an der uns mangelhaft scheinenden Begründung mancher Handlungen, müssen wir bedenken, daß die Begründung für das Bühnenstück eine andre sein darf als für das Lesedrama.

Wer endlich in Schiller nur den „idealistischen" Dramatiker im Gegensatz zum „realistischen" erblickt, dem sei entgegengehalten, daß Schiller, nicht Goethe der Dichter des deutschen Gegenwartdramas gewesen ist. Mit dem Wirklichkeitsinne in Kabale und Liebe, ja selbst in den Räubern kann sich weniges von der dramatischen Dichtung des 18. Jahrhunderts vergleichen. Man hat an einigen berühmten französischen Erzählern neuester Zeit, z. B. an den Brüdern Goncourt, Flaubert und Zola, die Gewissenhaftigkeit in der Ansammlung des Stoffes gerühmt. Schiller hat in seinen letzten zehn Jahren nicht viel anders als sie gearbeitet. Für jedes Drama, schon seit dem Don Carlos, hatte er die umfassendsten Quellenforschungen gemacht; während der Arbeit am Demetrius schrieb er an seinen Schwager Wolzogen nach Petersburg, er solle ihm „Kostümes aus jener Zeit, Münzen, Prospekte von Städten und dergleichen besorgen"; und die Kraniche des Ibykus sandte er vor dem Druck an den Philologen Böttiger zur Prüfung der Richtigkeit altgriechischer Beziehungen.

8. — Schillers Briefe.

Jede Betrachtung von Schillers Werken wäre unvollkommen, gedächte sie nicht auch seiner **Briefe**. Sie liegen uns in einer trefflichen Sammlung von Fritz Jonas vor, von der nur zu wünschen ist, daß eine gute Auswahl aus den mehr als zweitausend Briefen der sieben Bände veranstaltet würde. Schillers Briefstil ist mustergiltige deutsche Prosa; inhaltlich sind seine Briefe weit weniger persönlich als Goethes, dafür reicher an sachlichen Aufschlüssen. Manche der Briefe, namentlich an Goethe, Körner, W. von Humboldt, sind wertvolle kleine Abhandlungen. Goethe schätzte Schillers Briefe ungemein und rühmte zu Eckermann: „Sein Stil ist am prächtigsten und wirksamsten, sobald er nicht philosophiert, wie ich noch heute an seinen höchst bedeutenden Briefen gesehen."

9. — Stil und Sprache.

Schillers Stil in Versen wie in Prosa ist der Stil der vollen Empfindung, gepaart mit höchstem Schwunge. Nicht eigentlich musikbegabt, besaß er doch die Musik des inneren Ohres, und schon in den Jugendgedichten finden wir Proben seiner schwellenden Tonfülle, so z. B. in dem Gedichtanfang: „Horch, die Glocken hallen dumpf zusammen—." Es schmettert in seinen Versen wie Trompetenschall, es klirrt wie von Panzern und Schwertern; dazwischen aber tönt es wie Engelstimmen und Schalmeien, dann wieder ein voller Orgelchor. In der Jugend läßlich im Ausdruck und Reim, ein wenig schwäbelnd, hat sich Schiller mit wachsender Reife zu immer strengerer Form erzogen, ohne sich ins Peinliche zu verlieren.

Neuschöpferisch in der Sprache wie Goethe ist er nicht gewesen; doch finden wir auch bei ihm manche Neubildungen: Lebenslampenschimmer, Götterfunken, Glutverlangen, Weltenuhr und andere, von denen einige geblieben sind. Seine Sprache so wenig wie sein Stil hat Zeit gehabt, sich so zu wandeln wie Goethes in mehr als sechzigjährigem Schriftstellerleben; zwischen Don Carlos, dem letzten seiner Jugendwerke, und Wilhelm Tell lagen nur siebzehn Jahre. Bis in das letzte vollendete Werk hinein ist er geblieben

Jener königliche Schiller
Mit edelstolzem Heldengang.
Wie einen Kaisermantel prächtig
Wirft er die Sprache um sich her,
Bei jedem Schritte rauscht sie mächtig
Von Wohllaut und von Fülle schwer. (Felix Dahn.)

Schillers Stil steht zwischen der Glut, der priesterlichen Weihe Herders und der zugespitzten Gegensätzlichkeit Lessings. Namentlich im Drama bevorzugt Schiller die Redeform der „Antithese", so wenn Mortimer Marias „gutes Recht an England als ihr ganzes Unrecht" bezeichnet.

In der Sprachreinheit, also besonders in der Vermeidung von Fremdwörtern, muß der Dichter Schiller von dem Briefschreiber und philosophischen Schriftsteller unterschieden werden. Seine Briefe wimmeln nach der üblen Gewohnheit jener Zeit von den wildesten Fremdwörtern. Viel reiner sind seine geschichtlichen und sonstigen Prosaschriften. In seinen Dichtungen sehen wir das mit den Jahren zunehmende Streben nach reindeutschem Ausdruck. Wo wir aus der neuen Blütezeit seiner Dichtung, also nach 1794, Gedichte in zwei Fassungen besitzen, da zeigt die für die Buchausgabe bestimmte eine bewußte Ausmerzung der Fremdwörter. Im „Spaziergang" der Horen hatte ein Pentameter gelautet: „Und ein mystischer Pfad leitet mich steigend empor;" dies änderte Schiller in den Vers: „Und ein schlängelnder Pfad —". Am Schlusse von Pegasus im Joche hatte es in den Horen geheißen: „Entrollt mit einemmal in majestät'schem Bogen — Verschwindet es am fernen Ätherbogen." Heute lesen wir: „Entrollt mit einemmal in Sturmes Wehen — Entschwebt es zu den blauen Höhen". Die Zahl dieser Beispiele läßt sich ansehnlich vermehren.

10. — Die letzten Lebensjahre.

Er hatte früh das strenge Wort gelesen, Dem Leiden war er, war dem Tod vertraut.

Zu Schillers Leben in Jena ist noch ergänzend zu bemerken, daß er dort die Anfänge der frühromantischen Bewegung an ihrem Sitze beobachtet hat. Es war die Glanz-

zeit Jenas, wo außer Schiller gleichzeitig lehrten oder lernten: Wilhelm und Friedrich Schlegel, Fichte, Schelling, der Naturforscher J. W. Ritter, Tieck und Novalis. Das war jene Zeit, von der Friedrich Schlegels Gattin Dorothea an ihre Freundin Rahel Levin in Berlin entzückt schrieb: „Ein ewiges Konzert von Witz und Poesie, von Kunst und Wissenschaft." Bis zu einem eignen Gartenhäuschen hat es Schiller in Jena gebracht, der „Schönen Gartenzinne, Von wannen er der Sterne Wort vernahm", und wo er — die Stätte kündet heut ein Gedenkstein — den Wallenstein gedichtet hat. Dort sind auch die meisten seiner Balladen und der größte Teil von Maria Stuart entstanden.

Von seiner Übersiedelung nach Weimar am 3. Dezember 1799 war schon die Rede. Dort hat er sich „Im sichern Port Nach wildem Sturm zum Dauernden gewöhnt". Das jetzige Schillerhaus in Weimar wurde erst im April 1802 bezogen, er hat es also nur wenig über drei Jahre bewohnt. „Dort steht das Haus, der schlichtsten eins im Orte, Das Holz der Treppen ausgetreten, enge, Beschämt den Marmorbau von Tempelhallen" (Anastasius Grün). Doch war es ein an Zimmern reiches Haus, wenn auch Schiller sich für die Arbeit mit einem mittelgroßen Raum im zweiten Stock und mit einem elenden Kämmerchen daneben für die Nacht begnügt hat.

Im Herbst 1802 verschaffte ihm der Herzog Karl August vom Kaiser den erblichen Adel, was Schiller zu einem Brief an W. von Humboldt veranlaßte: „Sie werden gelacht haben, da Sie von unserer Standeserhöhung hörten; es war ein Einfall von unserm Herzoge, und da es geschehen, kann ich es mir um der Lolo (Lotte) und der Kinder willen auch gefallen lassen." Jakob Grimm sagte in seiner Festrede auf Schiller von 1859 hierüber: „Kann denn ein Dichter geadelt werden? Man möchte es im voraus verneinen, weil der, dem die höchste Gabe des Genius verliehen ist, keiner geringeren Würde bedürfen wird."

Und nun, vor dem Ende der Schilderung von Schillers irdischer Laufbahn, sei noch der Mann erwähnt, dem er und später die Seinen die Befreiung von des Lebens Ängsten zum großen Teil verdankt haben: des königlichen Kaufmanns Friedrich Cotta (geboren in Tübingen 1764, gestorben in Stuttgart 1832). Heine wandte auf ihn Goethes Wort im Egmont an: „Das war ein Mann; der hatte die Hand über die ganze Welt." Schon 1767 hatte das Haus Cotta eine Schrift von Johann Caspar Schiller: „Ökonomische Beiträge zur Verbesserung des bürgerlichen Wohlstandes" gedruckt, später Friedrich Schillers ärztliche Prüfungsschrift verlegt (vgl. S. 603). Durch die Horen war Schiller in dauernde Verbindung mit Cotta gelangt, und durch Schillers Vermittelung hatte auch Goethe den Stuttgarter Buchhändler zum Verleger gewählt. Das Haus Cotta wurde an Schillers und Goethes Werken zum ersten und reichsten des deutschen Buchhandels; doch darf nicht verschwiegen werden, daß der alte Cotta sich gegen Schiller und seine Witwe wahrhaft großherzig und offenhändig erwiesen hat. Für den Wallenstein zahlte er 2046 Gulden, als „freiwillige Geschenke" darüber hinaus einmal 550, dann 1100 Gulden. Für die zweite und dritte Auflage des Wallenstein freiwillig je 1100 Gulden, als „Nachtragserkenntlichkeit für die dritte Auflage des Wallenstein" noch 30 Friedrichsd'or, und für die erste Auflage des Tell 300 Dukaten. Der Witwe hat er für das Jahr nach Schillers Tod als „Honorar für sämtliche Theater von Schiller" 10000 Gulden gezahlt. Diese Angaben mögen dazu beitragen, die alte, aber falsche Überlieferung zu zerstreuen, daß Schiller bis zuletzt Not gelitten und in bedrückender Armut gestorben sei. Von 1800 bis 1804 hat Cotta allein über 7000 Taler an Schiller gezahlt, das Nationaltheater zu Berlin in derselben Zeit über 1300 Taler. Schiller hat in den letzten Weimarer Jahren gegen 2000 Taler jährliche Einkünfte gehabt und konnte den Seinigen außer einer kleinen ersparten Summe das schuldenfreie Eigentum an seinem Hause hinterlassen.

Schon 1797 schrieb Schiller in einem Brief an Goethe: „Gewöhnlich muß ich einen Tag der glücklichen Stimmung mit fünf oder sechs Tagen des Drucks und des Leidens büßen." Ganz gesund ist er seitdem kaum eine volle Woche gewesen. Mit der Hoffnung

aber des Vierundvierzigjährigen auf eine freudigere Zukunft folgte er im Januar 1804 scheinbar verheißungsvollen Aussichten in Berlin, wurde von der Königin Luise und dem Prinzen Louis Ferdinand aufs freundlichste empfangen, vom Berliner Nationaltheater durch Aufführungen der Braut von Messina, der Jungfrau von Orleans und des Wallenstein gefeiert; zu einem festen Abschluß aber gelangten die Verhandlungen über seine Gewinnung für Berlin nicht. Es scheint weder der Königin noch dem Minister Beyme mit Schillers Berufung Ernst gewesen zu sein, und dem sparsamen König ist wohl Schillers Forderung eines Jahreseinkommens von 2000 Talern zu hoch erschienen (Brief an Beyme vom 18. Juni 1804).

Am 29. April 1805 hatte Schiller Goethe zum letzten Mal gesehen und danach einen frohen Abend im Theater zugebracht. Schon lange war sein Hoffen und Fürchten gewesen, nur fünfzig Jahre alt zu werden. In der sechsten Abendstunde des 9. Mai 1805 hat der herrliche Mensch im sechsundvierzigsten Lebensjahr den letzten Atem ausgehaucht. Was von diesem Unsterblichen Sterbliches geblieben, ward in der Nacht zum 12. Mai von einer kleinen Schar junger Verehrer zur Gruft auf dem Jakobi-Kirchhof getragen. Am 10. August veranstaltete Goethe im Lauchstädter Theater Schillers Totenfeier, auf der nach den ausklingenden Versen der „Glocke" der unvergleichliche Epilog: „Und so geschah's!" gesprochen wurde. Seit dem 16. September 1827 ruht Schiller in der Fürstengruft zu Weimar; ein Jahr darauf wurde ihm dort der Herzog Karl August, nach weniger als fünf Jahren Goethe zur ewigen Gemeinschaft der Vollendeten zugesellt.

11. — Schillers Nachkommen.

Lotte hat Schillern vier Kinder geboren: zwei Söhne, Karl (1793—1857) und Ernst (1796—1841). Ein Sohn Karls ist 1877 ohne Nachkommen gestorben; Ernsts Ehe war kinderlos. Eine Tochter Karoline (1799—1850) ist gleichfalls kinderlos gestorben. Schillers jüngste, kaum ein Jahr vor seinem Tode geborene Tochter Emilie (1804—1872) hat die hundertjährige Geburtstagsfeier ihres Vaters in Freuden erlebt und ist als Gattin des Freiherrn von Gleichen-Rußwurm in Bayern gestorben. Ihr Enkel, Friedrich Schillers Urenkel, Alexander Freiherr von Gleichen-Rußwurm, geboren 1865, lebt auf Schloß Greifenstein in Unterfranken als angesehener, des großen Ahnherrn nicht unwürdiger Schriftsteller.

12. — Der hundertste Geburtstag und Todestag. Die Schiller-Anstalten. Schillerbildnisse.

Am 10. November 1859 haben alle Völker deutscher Zunge Friedrich Schillers hundertsten Geburtstag gefeiert, wie nach der Menschen Überlieferung nie zuvor eines Mannes Gedächtnis gefeiert worden war. Glanz geht allen, die sich jenes Tages erinnern, von ihm aus. Zum ersten Mal in der tränenvollen deutschen Geschichte hat sich damals Deutschlands Volk geeinigt gefühlt durch die Begeisterung eines erhabenen Festes. Schillers hundertster Geburtstag war ein politisches Ereignis ersten Ranges. Wilhelm Raabe, ein 28jähriger, schrieb von jenem Ehrentage deutschen Geistes: „Tausende, Hunderttausende, ja Millionen unserer Mitbürger strecken jubelnd ihre Hände dar. — Ein ganzes Volk stürzt sich heute in die lichte Woge der Schönheit, ein ganzes großes edles Volk besinnt sich heute auf das, was es ist!" An die Schillerfeier von 1859 knüpft sich die segensreiche Gründung des Schiller-Vereins und seiner Schiller-Stiftung, durch die verhindert werden soll, daß je ein deutscher Dichter in solche Not gerate, wie Schiller in den Jahren vor der Hilfe aus Dänemark. — Ernster, aber kaum weniger allgemein als der 10. November 1859 wurde am 9. Mai 1905 die hundertste Wiederkehr von Schillers Todestag auf dem ganzen Erdenrund von Deutschen und vielen Nichtdeutschen begangen.

An dauernden Anstalten auf Schillers Namen besitzen wir außer der Schiller-Stiftung den Schwäbischen Schiller-Verein, der in Marbach ein Schiller-Museum mit kostbarem Inhalt an Handschriften, Bildern und Erinnerungstücken aller Art birgt, dazu die

literarischen Nachlässe vieler anderer berühmter Schwaben: Uhlands, Kerners, Wielands, Schubarts, Hölderlins, Mörikes usw. — Eine zweite, noch wertvollere Sammlung bildet das Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar mit seinem Schatze handschriftlicher Heiligtümer, wie kein anderes Volk sie von den größten Dichtern seiner Literatur besitzt.

Die erste Ausgabe von Schillers gesammelten Werken wurde 1812 durch Körner mit einleitenden „Nachrichten von Schillers Leben" veröffentlicht. Das Vorrecht des Hauses Cotta an Schillers Werken erlosch 1867; seitdem ist die Zahl der aller Welt zugänglichen Ausgaben in die Dutzende gestiegen. Zum 9. Mai 1905 erschien im Cottaschen Verlag eine Jahrhundert-Ausgabe, die als die klassische auf lange hinaus gelten darf.

Von Schillers menschlicher Erscheinung geben uns viele Bildwerke Kunde. Obenan steht die Büste, die Schillers Schulfreund Dannecker 1794 in Stuttgart nach dem Leben geschaffen hat. Sie hat das Vorbild zu den meisten Schiller-Denkmälern geliefert, auch zu dem von Begas in Berlin. Künstlerisch noch bedeutender ist die weit übers Leben große Büste Danneckers von 1806, deren Größe er in einem Brief auf die Kunde von Schillers Tode gerechtfertigt hat:

> Ich glaubte, die Brust müßte mir zerspringen, und so plagte es mich den ganzen Tag. Den andern Morgen beim Erwachen war der göttliche Mann vor meinen Augen; da kam mir in den Sinn, ich will Schiller lebig machen, aber er kann nicht anders lebig sein als kolossal. Schiller muß kolossal in der Bildhauerei leben, ich will eine Apotheose.

Diese Riesenbüste bildet jetzt den schönsten Schmuck des Museums der bildenden Künste zu Stuttgart. Von den Denkmälern Schillers in Deutschland, Österreich und Nord-Amerika ist das auf einem Sockel neben Goethe vor dem Theater in Weimar von Rietschels Meisterhand das schönste. Gemalte Bildnisse Schillers sind jedermann bekannt, am meisten das etwas allzu weiche und süßliche von Anton Graff (1790). Ein schönes Bildnis rührt von Ludovika Simanowiz her (1794), das Lieblingsbild Schillers und Lottens. Außerdem sei eines weniger bekannten, sehr guten Jugendbildes gedacht: von Höflinger 1781 für Heribert von Dalberg gemalt, jetzt im Besitz einer Münchener Kunsthandlung, deren Inhaber es nach seinem Tode dem Deutschen Kaiser bestimmt hat: der unverkennbare Räuberdichterkopf.

---

13. — Schiller in der Tonkunst.

Schiller hat die Tondichter nicht in dem Maße angezogen, wie Goethe und andre deutsche Liederdichter: seine Gedankenfülle und der Orgelklang seiner Sprache ließen der Musik nicht mehr viel zu tun. Beethoven hatte schon mit 23 Jahren die Absicht, das Lied an die Freude zu vertonen; doch ist er erst lange nachher zur Ausführung gelangt. In sein Merkbuch hatte er sich zum Trost in drückender Not die Worte eingeschrieben: „Lasset uns das Lied des unsterblichen Schillers singen!" und am Schlusse der Neunten Symphonie führte er endlich den ein Vierteljahrhundert hindurch im Herzen getragenen Plan aus. Er ist der einzige von den Klassikern unsrer älteren Musik, der Schillers Dichtungen seinen Vertonungen zu Grunde gelegt hat. — Schubert hat die „Gruppe aus dem Tartarus" und Theklas Lied „Der Eichwald brauset" vertont, das letzte mit achtzehn Jahren. Franz Liszt hat die letzte seiner Symphonien „Die Ideale, nach Schiller" benannt. Sehr bekannt geworden ist Rossinis Oper Tell; dagegen sind Verdis Don Carlos, Räuber (I Masnadieri), Luisa Miller und Giovanna d'Arc erfolglos geblieben.

Schillers Glocke wurde von mehr als einem Tondichter zum Gegenstande gewählt; durchgedrungen und lebendig geblieben sind nur die Vertonung von Andreas Romberg und Max Bruch. — Eines der schönsten Werke von Brahms ist Schillers Nänie; einen Chorgesang „Von dem Dome schwer und bang" hat Peter Cornelius geschrieben. Auch Richard Strauß und Humperdinck haben Schillersche Dichtungen in Musik gesetzt.

---

14. — Schiller und das Ausland.

Alle großen Dramen Schillers, auch viele seiner kleineren Dichtungen, dazu die beiden geschichtlichen Hauptwerke sind in alle Kultursprachen übersetzt. Eine nähere Betrachtung hat sich auf sein Schicksal in Frankreich und England zu beschränken, wo es seit mehr als hundert Jahren Übersetzungen und Bearbeitungen Schillers für die Bühne gibt. Die Zahl der Übersetzungen ins Englische mag größer sein als der ins Französische, die Bekanntheit aber mit Schiller und die literarische Einwirkung seines Geistes auf **Frankreich** sind stärker gewesen als auf England. Die Vermittlung zwischen Schiller und Frankreich haben anfangs zumeist Elsässer besorgt, so die erste Übersetzung der Räuber 1785. Sie wurde im Mercure de France anerkennend besprochen und des Dichters génie vigoureux hervorgehoben. In einer Umarbeitung wurde das Stück 1792 mit leidlichem Erfolg in Paris wiederholt gespielt. Wahrscheinlich ist die Erteilung des französischen Bürgerbriefs durch die Nationalversammlung an Schiller (Beschluß vom 26. August 1792) auf die Räuber in Paris zurückzuführen. — Fiesko erschien 1799 französisch und wurde mehrmals in Paris dargestellt. Übersetzungen von Kabale und Liebe und Don Carlos stammen aus demselben Jahr; der Dramendichter Joseph Chénier, der Bruder des begabteren André, entnahm für sein schwaches Stück Philippe II lange Stellen aus dem Don Carlos. Den Wallenstein hat Benjamin Constant in gewaltsamer Verkürzung auf etwa 2000 Alexandriner nicht übersetzt, sondern verunstaltet. Am stärksten wurde die Aufmerksamkeit der französischen Leser auf Schiller gelenkt durch das Buch der **Frau von Staël** über Deutschland. Die heranwachsende französische Jugend im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts beschäftigte sich lebhaft mit Schiller, und als Maria Stuart in einer Bearbeitung des Akademikers Lebrun 1820 am Théâtre Français gegeben wurde, errang das Stück einen der stärksten Erfolge jener Zeit: es wurde an fünfzigmal in demselben Jahre gespielt; Palma und die Rachel gaben die Hauptrollen. Auch die Jungfrau von Orleans gelangte in Paris zur Aufführung, und dem Drama Schillers ist es zum großen Teil zuzuschreiben, daß man sich in Frankreich nach einer Zeit schmutziger Lästerung durch Voltaire auf die Bedeutung des Mädchens von Domremy als einer Landesheldin besonnen hat, und daß sie heut als eine Schutzheilige Frankreichs gilt. Der ältere Dumas entlehnte dem Drama Schillers viele Züge seines Charles VII. Von Tell erschien die erste Übersetzung 1818, der viele andere gefolgt sind.

Die erste französische Gesamtausgabe von Schillers Hauptwerken wurde von dem Geschichtschreiber Barante seit 1834 in sechs Bänden veranstaltet, alles in Prosa, und der Übersetzer, dessen Verständnis für Sprache und Bedeutung seines Dichters recht gering war, begleitete seine Arbeit mit einer gönnerhaften, wertlosen Abhandlung über Schiller. Barantes Übersetzung bildet noch heute für viele gebildete Franzosen die Quelle ihrer Kenntnis Schillers.

Eine ungleich bessere, sehr beliebte Prosaübersetzung der Dramen Schillers hat **Marmier** 1841 herausgegeben. Von ihm rührt auch das erste lesenswerte französische Leben Schillers (1840) her. — Eine vollständige Ausgabe von Schillers Werken hat **Adolphe Régnier** 1859—1861 veröffentlicht, die beste von allen trotz der Prosa selbst für die Gedichte.

In neuester Zeit hat **Bossert** ein schönes Buch Goethe et Schiller geschrieben (1873), und seit dem letzten Kriege gehören Schillers Dramen zu den Pflichtgegenständen des höheren Unterrichts in Frankreich. Der Elsässer Braun hat 1870 die erste Übersetzung von Schillers Dramen in Versen gewagt; sie ist recht lesbar, hat aber die Ausgaben in Prosa nicht verdrängt.

In **England** war es von bedeutenderen Schriftstellern zuerst **Coleridge**, dessen Übersetzung des Wallenstein die Engländer nachdrücklich auf Schiller hinwies. Auch **Walter Scott** begeisterte sich für Schiller, und von **Byron** wissen wir, daß er Coleridges Wallenstein-Übersetzung und andre Bearbeitungen Schillerscher Dichtungen mit Freude gelesen hat. Der eigentliche Entdecker aber Schillers, wie ja auch Goethes, für die Engländer war

Thomas Carlyle (1795—1881). Seine Schrift über Schillers Leben (1825) war der starke Ausdruck der Begeisterung „über den neuen Himmel und die neue Erde, die mir schon eine geringe Beschäftigung mit der deutschen Literatur aufgetan hat". In seinem Buche nennt er Schiller den größten aller neueren Dichter auf dem Gebiete des gefühlvoll Erhabenen, des Heroischen, des tragisch Erhebenden. Bedeutenderes als Carlyles Leben Schillers hat England über unsern Dichter nicht wieder hervorgebracht. — Bulwers Versübersetzung von Schillers Gedichten ist nach deutschen Begriffen von Übersetzungskunst untermittelmäßig. In neuerer Zeit sind bessere Übersetzungen, auch solche von Schillers Gesamtwerken erschienen. Die Londoner Bühne hat sich kein Schillersches Drama dauernd erobert, auch nicht Maria Stuart, woran die Engländer wegen der strengen Schilderung ihrer bewunderten Königin Elisabeth Anstoß nahmen.

In Amerika erschienen seit 1793 Nachdrucksausgaben englischer Übersetzungen Schillers; 1795 wurden die Räuber, bald darauf Don Carlos in New York englisch aufgeführt. Eine der bemerkenswerten neueren Darstellungen von Schillers Leben und Werken rührt von dem Professor Calvin Thomas an der Columbia-Universität her.

15. — Schillers Persönlichkeit.

Über Schillers persönliche Erscheinung sind wir durch zahlreiche Äußerungen von Zeitgenossen gut unterrichtet. Sein Jugendfreund Streicher schildert ihn in seinem prächtigen Büchlein: „Das anfänglich blasse Aussehen, das im Verfolg des Gesprächs in hohe Röte überging, die kranken Augen, die kunstlos zurückgelegten Haare, der blendend weiße, entblößte Hals." Andre Beschreibungen nennen ihn „lang, schmal, kurzsichtig". Wir kennen sogar sein Körpermaß: sechs Fuß drei Zoll schwäbischer Rechnung. Dunkelrotes Haar in der Jugend, zugespitzte lange Nase, blaue Augen, eine Löwenstirn: so lauten verschiedene im wesentlichen zusammenstimmende Äußerungen. Goethe sagt von Schillers äußerer Erscheinung: „Alles übrige an ihm war stolz und großartig, aber seine Augen waren sanft." Frau von Staël rühmt seine stolze Haltung und bemerkt ausdrücklich: „Bescheiden und gleichgiltig gegen alles, was nur seinen eigenen Erfolg berührte; stolz und erregt in der Verteidigung dessen, was er für die Wahrheit hielt." Ein junger Bewunderer, der ihm im letzten Lebensjahr menschlich nahe gestanden (Voß), berichtet: „Denk dir einen Mann von wirklich majestätischem Wuchs, einem schönen, freien, aber etwas eingefallenen und bleichen Antlitz, der, solange man ihn ruhig sieht, finster und ernst scheint, dessen Gesicht aber, durch eine freundliche Rede in Tätigkeit gesetzt, durchaus herzlich und liebevoll ist. O! der Mann ist freundlich und gut wie wenige." Freundlich und gut — diese Bezeichnung kehrt in allen Schilderungen wieder; am ergreifendsten in dem letzten Briefe seiner Mutter: „Deine so große Sorgfalt für mich wird Gott mit tausendfachem Segen lohnen. Ach, so gibt es in der Welt keinen Sohn mehr!"

Schillers Handschrift ist leicht zu deuten: kühner Adlerflug, schwungvoll, gebietend; sie könnte so gut von einem Weltherrscher wie von einem begeisterungsvollen Dichter herrühren. Soll Schillers menschliches Wesen auf seiner Lebenshöhe mit einem einzigen Wort ausgedrückt werden, so muß es lauten: Erhabenheit. „Ein erhabner Sinn Legt das Große in das Leben Und er sucht es nicht darin", und diese Größe als seines Wollens eignes Werk finden wir in seiner menschlichen Laufbahn und Dichtung. Der zum Urteil wie kein Zweiter berufene Goethe kehrt immer zum Erhabnen zurück, wenn er von Schiller spricht. „Im absoluten Besitz seiner erhabenen Natur", so nannte er ihn zu Eckermann, und an Zelter schrieb er 1830: „Schiller war die Christustendenz angeboren; er berührte nichts Gemeines, ohne es zu veredeln." Und Wilhelm von Humboldt hat von Schiller gesagt: „Sein gewöhnliches Leben vom Moment seines Erwachens bis zum Abend war so, daß er alles Gewöhnliche, womit sich doch auch die Besten viel und gern und angelegentlich beschäftigen, wie Staub unter sich ließ." Der Vergleich Schillers mit Christus findet sich

mehrfach, so noch einmal bei Goethe: „Sein Gesicht glich dem Bilde des Gekreuzigten", und ohne hieran zu denken, hat Mörike von Schiller in einem Briefe gesagt: „Dieser wahrhafte Christus unter den Poeten." — „Dieser heilige Mann!" heißt es einmal in Friedrich Hebbels Tagebüchern.

16. — Schillers Weltanschauung.

Braucht man von Schillers Religion zu sprechen, bei ihm, der die Verse geschrieben: „Nehmt die Gottheit auf in euren Willen, Und sie steigt von ihrem Weltenthron"? In einem berühmten Zweizeiler hat er zum Ärgernis für enge Beurteiler die Frage nach seinem Glauben beantwortet:

Welche Religion ich bekenne? Keine von allen,
Die du mir nennst. — Und warum keine? Aus Religion.

Von Schiller sind aber auch die Worte des Glaubens: „Und ein Gott ist, ein heiliger Wille lebt." Seine Religion war die Lessings und Goethes, dieselbe, die dieser in den herrlichen Versen ausgesprochen hat:

In unsers Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich den ewig Ungenannten:
Wir heißen's frommsein.

Durch Schillers ganzes Leben zieht sich als bestimmende Macht ein unbeugsamer Wille. Wie er sich Freiheit und Leben durch die Flucht vor dem Gewaltmenschen Karl Eugen erobert hatte, wie er nur durch eiserne Selbstzucht die Lücken seiner Bildung ausgefüllt, sich vom Sturm und Drang seiner Brausejahre befreit, die süßen, schwer zu lösenden Bande der Leidenschaft für Charlotte von Kalb mit der Kraft des wollenden Pflichtgefühls abgestreift hatte, so hat er nur durch tägliches Ringen mit Krankheit und Tod die Meisterwerke seiner letzten zehn Jahre vollbracht. Mehr noch als Lessing, viel mehr als Goethe ist Schiller der Lebenskämpfer gewesen. Von Tag zu Tage mußte er, dem das äußere Leben die reichste Bildungsquelle: die weite, vielgestaltige Welt versagt hatte, innerlich an sich arbeiten; mit welchem Gewinne, das hat wiederum Goethe mit den starken Worten gesagt, die er im Gespräch über Schiller mit Vorliebe wählte: „Alle acht Tage war Schiller ein Anderer und Vollendeterer. Jedesmal, wenn ich ihn wiedersah, erschien er mir vorgeschritten in Belesenheit, Gelehrsamkeit und Urteil."

Aus naheliegenden Gründen hat man sich gewöhnt, in Schiller den demokratischen Dichter, in Goethe den aristokratischen zu erblicken. Mit Worten, noch dazu mit unklaren Fremdworten ist in solchen Kernfragen der Weltanschauung wenig oder nichts gesagt. Goethe hat Schiller mit gutem Bedacht den aristokratischeren von ihnen beiden genannt, und Stellen wie die im Demetrius (S. 640), ebenso die eine der Votivtafeln:

Majestas populi.

Majestät der Menschennatur! dich soll ich beim Haufen
Suchen? Bei Wenigen nur hast du von jeher gewohnt.
Einzelne Wenige zählen, die Übrigen alle sind blinde
Nieten; ihr leeres Gewühl hüllet die Treffer nur ein

sie beweisen zum mindesten, daß Schiller nicht in der schrankenlosen Herrschaft der Massen die gedeihlichste Staatsform sah.

Wer in Schiller mit Recht vor allem den Menschen und Dichter mit der idealistischen Weltanschauung verehrt, der darf doch nicht übersehen, daß er in den Fragen des tätigen Lebens, zumal im geschäftlichen Verkehr mit Buchhändlern und Mitarbeitern das war, was man einen praktischen Mann nennt. Ohne Schillers Briefwechsel mit Cotta gelesen zu haben, kennt man eine wichtige Seite seines Lebens nicht.

Im Verkehr mit den ihm nicht zusagenden Menschen war er schroffer als Goethe: Jean Paul, allerdings eine Schillern ungenießbare Natur, nennt ihn „felsicht". Seine Unnahbarkeit für alles Niedrige hat Goethe in die Verse gekleidet:

Und hinter ihm in wesenlosem Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.

In demselben Nachruf auf Schiller heißt es aber auch:

Wie bequem gesellig
Den hohen Mann der gute Tag gezeigt,
Wie bald sein Ernst anschließend, wohlgefällig
Zur Wechselrede heiter sich geneigt.

Schiller besaß eine kräftige Ader fröhlichen Humors, ja auch zur scharfen Satire den durchdringenden Blick und das sicher treffende Wort. Seine geistreichen Sinnsprüche: Inneres und Äußeres, das Gedicht Die Weltweisen, das tragikomische Lied von der berühmten Frau und manche andere zeigen ihn als einen unserer feinkörnigsten Satirendichter. Wallensteins Lager, die Gelegenheitsscherze: „Körners Vormittag" (oder auch: Ich habe mich rasieren lassen), das „Untertänigste Promemoria an die Konsistorialrat Körnersche weibliche Waschdeputation in Leipzig, eingereicht von einem niedergeschlagenen Trauerspieldichter", während er den Don Carlos schrieb, ein allerliebstes Glückwunschgedichtchen für sein Söhnlein Karl — all das beweist, daß Schillers Erhabenheit ihn nicht hinderte, einen guten Spaß zu verstehen und selbst zu machen.

17. — Schlußwort: Schillers Bedeutung.

„Schillers Unvollendung entspringt zum Teil der Unendlichkeit seines Zieles", so lautet das Urteil eines halben Widersachers: Friedrich Schlegels. Schiller ist kein Dichter für den Alltag, sondern einer für die Hochgezeiten des Lebens; der Dichter, nach dessen Werken wir greifen, wenn wir uns aus den Niederungen emporschwingen wollen. Wer in stillem Sinnen die Macht des Liedes spüren will, der spricht wohl vor sich hin: Füllest wieder Busch und Tal, oder: Der du von dem Himmel bist, und: Über allen Gipfeln ist Ruh. Wem aber das Herz in einer Feierstunde hoch hinaufschlägt, der ruft eher: Freude, schöner Götterfunken! und fühlt mit Schiller die Macht des brausenden Hymnus:

So rafft von jeder eiteln Bürde,
Wenn des Gesanges Ruf erschallt,
Der Mensch sich auf zur Geisterwürde
Und tritt in heilige Gewalt.

Schiller ist der Dichter der hohen Beredsamkeit, und wer durchaus vergleichen will, der mag etwa Victor Hugo neben ihm, wenn auch in gebührendem Abstande, nennen und mit dem tiefen Unterschiede, daß Schillers dichterischer Rausch aus echtgeborenem Gefühl, der des großen französischen Versredners aus der gallischen Freude an schönklingenden Worten und Rhythmen stammt.

Die Frage nach der bleibenden Bedeutung eines großen Dichters und seiner geistigen Hinterlassenschaft ist zu beantworten nach dem Werte des Mannes und des Werkes für die Ausprägung des völkischen Wesenskernes. Sein Wert für die Menschheit hängt ab von den Ewigkeitswerten seiner Schöpfungen. Bleiben die Grundzüge der deutschen Seele, wie sie eine jetzt durch zwei Jahrtausende zu verfolgende Geschichte uns offenbart, im Wesentlichen unverändert, so ist keine Gefahr, daß das Echte in Schiller der Nachwelt je verloren gehen könne. Leugnen muß man oder zugestehen, daß zum Innersten des deutschen Menschen der ideale Schwung der Seele gehört; gesteht man dies zu, dann hat man zugleich Schillers unvergängliche Bedeutung für die deutsche Literatur anerkannt. Damit auch die für die Weltliteratur! „Schillers eigentliche Produktivität lag im Idealen, und es läßt sich sagen, daß er so wenig in der deutschen als einer anderen Literatur seinesgleichen hat" (Goethe zu Eckermann). „Jedes der Schillerschen Dramen, vom Wallenstein bis zum Tell, bezeichnet eine Eroberung auf dem Gebiete des unbekannten Ideals" (Richard Wagner). Glaubt man, daß je in deutschen Landen, oder irgendwo auf der Welt, dieses ideale Streben überflüssig werden kann, „jener Glauben, der sich stets erhöhter, Bald kühn hervordrängt, bald geduldig schwieg, Damit das Gute wirke, wachse, fromme, Damit der Tag dem Edlen endlich komme"? Solange man über den wesenlosen Schein gemeiner Gegenwart hinaus in die fernen Tage des Edlen hinausblicken wird, sind Schillers Name und Werk ihrer Unsterblichkeit so sicher wie irgendwelche andern leuchtendsten Leitsterne der Menschheit.

Für das deutsche Volk hängt Schillers Bedeutung nicht ab von seiner Würdigung als Schriftsteller. Durch Schillers gesamte Persönlichkeit hat die Seele unseres Volkes einen erhöhten Adel empfangen, und jede Beschäftigung mit ihm wirkt als tiefbildende Erziehung. Deutschland durchschreitet jetzt eine Zeitspanne voll Bewunderung für alle Ausstrahlungen greifbarer Macht. Sie ist so notwendig, diese Zeitspanne, wie die ihr vorausgegangene himmelfliegende Goethes und Schillers. Doch nicht einmal die äußere Machtstellung Deutschlands, geschweige seine Bedeutung als einer geistigen Vormacht in der Welt lassen sich dauernd erhalten ohne Geist vom Geiste Schillers. Sollte dieser einst in Zeiten vernichtenden Niederganges auslöschen, so wäre auch die Erhaltung der äußeren Macht nicht mehr ihren Preis wert.

Das allbeherrschende Gesetz von Bewegung und Rückschlag wird sicherlich bald wieder das Ermüdungsgefühl nach der rastlosen Jagd hinter der furchterweckenden Machtfülle her erzeugen; alsdann wird auf das Wellental der Begeisterung für Schiller wieder ein Wellenberg folgen. Lächelnd wird man alsdann solche Augenblickscherze wie den von Nietzsche über Schiller als „den Moraltrompeter von Säkkingen" zur Seite schieben, und es wird wieder und immer aufs neue der Ruf erschallen, mit dem einst die akademische Jugend von Jena im Weimarer Theater nach der ersten Aufführung der Braut von Messina gegen die Sitte der Zeit und die strenge Hausordnung jubelnd Friedrich Schiller begrüßte: „Es lebe der Dichter Deutschlands!"



Neunzehntes Buch.
Goethe.
Lebenshöhe und Altersglorie.

Erstes Kapitel.
Die Schillerjahre.

Sie haben mir eine zweite Jugend verschafft
und mich wieder zum Dichter gemacht. (Goethe an Schiller, 6. Januar 1798.)

1. — Der Lebensweg.

In Goethes Leben bis zur Niederlage Preußens in der Schlacht bei Jena (1806) fiel kein erschütternderes Ereignis als Schillers Tod. Sein Knabe August blühte damals hoffnungsvoll auf; Goethe fühlte sich am häuslichen Herde mit Christianen beglückt; heitre, edelste Geselligkeit fand er außer am Hof im eigenen Hause: in dem Mittwochskränzchen, das zwei Jahre nach Schillers Übersiedlung von Goethe gegründet wurde und sich mit sieben Paaren allwöchentlich um ihn sammelte. Gemeinsam mit seinem schweizerischen Freunde **Meyer**, der sein Hausgenosse geworden, gab er zur Behandlung von Kunstfragen die Zeitschrift **Propyläen** heraus (1798 bis 1800). Auf Wunsch seines Herzogs und um den Spielvorrat des Theaters, dessen Leiter er längst war, zu vermehren, übersetzte er Voltaires Dramen **Mahomet** und **Tancred** (1799 und 1800). Für Schillers Horen verdeutschte er meisterhaft **Cellinis Lebensbeschreibung**; er dichtete damals die meisten seiner Balladen, nahm auf Schillers dringenden Rat endlich wieder den **Faust** vor (1797) und begann die endgiltige Ausarbeitung des ersten Teils in der uns jetzt vorliegenden Fassung. Dazwischen wurden zahlreiche **Singspiele** und allerlei Gelegenheitstückchen für das Weimarer und Lauchstädter Theater geschrieben; sie werden später im Zusammenhange betrachtet werden. Zum dritten Male wurde eine **Reise nach Italien** angetreten (1797); auf dem Hinwege besuchte er in Frankfurt seine Mutter und führte ihr zu größter Freude Christiane und sein Söhnchen zu. Er kam nur bis zur Höhe des Gotthards, von wo er wegen des Krieges zwischen Napoleon und den Österreichern umkehrte.

Im Januar 1801 erkrankte Goethe lebensgefährlich; doch half ihm diesmal, wie viel später noch einmal nach dem Tode seines Sohnes, die Kraft des Lebenswillens wieder auf. Den größten Schmerz am Ende dieses Zeitabschnittes bereitete ihm Schillers Tod, der ihn selbst eine Zeitlang im Lebensnerv lähmte.

Einzelne einseitige Anbeter, so Hermann Grimm, haben sich abgemüht, Schillers Einfluß auf Goethes Schaffen als ganz unbedeutend, ja als störend auszudeuten. Wir haben Goethes eigene Zeugnisse und die offenkundigen Tatsachen als Widerlegung dieser unhaltbaren Ansicht. Fest steht, daß Goethe, wie ja auch Schiller, zwischen 1788 und 1794 kein einziges bedeutenderes Werk unternommen oder vollendet hat. In Goethes Schillerjahre hingegen, also in die von 1794 bis 1805, fallen nahezu alle größten Werke seiner hohen Mannesjahre: Wilhelm Meister, Hermann und Dorothea, die Vollendung des ersten Teiles des Faust, die Herausgabe der Römischen Elegien und der Venetianischen Epigramme, seine schönsten Balladen, Alexis und Dora, seine wertvollste Schrift zur Kunst: Winckelmann; auch den Epilog zur Glocke müssen wir hinzurechnen.

2. — Wilhelm Meister.

Nach Oliven- und Myrtengärten,	Stumme Liebe verzehrt sein Herz,
Nach dem Lande, dem ungenannten,	Tränen fließen; klagende Chöre,
Sehnt sich fluchbeladenes, armes,	Wehmutlösende, weiche Stimmen
Geraubtes Kind.	Tönen an seiner frühen Gruft. (Vischer.)

Der Roman **Wilhelm Meister** hat in mancher Hinsicht das Schicksal des Faust geteilt: die Arbeit an den Lehr- und Wanderjahren zusammen hat Goethe mehr als ein

halbes Jahrhundert beschäftigt. Die früheste Erwähnung des Werkes findet sich am 16. Februar 1777 in einem Brief an Frau von Stein: „Im Garten diktiert an Wilhelm Meister." Der Plan ist aber in noch früherer Zeit in ihm aufgestiegen. An den Lehrjahren hat er von 1777 bis 1796 mit großen Unterbrechungen gearbeitet, die fertig gewordenen Blätter wurden zuletzt regelmäßig an Schiller gesandt, und wie sehr ihn des Freundes verstehende Teilnahme beflügelt hat, lehrt uns Goethes Brief an ihn vom 7. Juli 1796: „Sie werden Ihren eigenen Einfluß darauf nicht verkennen, denn gewiß ohne unser Verhältnis hätte ich das Ganze kaum, wenigstens nicht auf diese Weise zustande bringen können."

Mag auch Goethe für den Rahmen seines großen Romans, das Wanderleben mit Schauspielern, an dem Roman comique von Scarron (1651), gleichfalls einer Schilderung des Schauspielerlebens auf der Wanderschaft, eine Art Vorbild gehabt haben, — alles Wesentliche darin ist sein Eigentum. Daß er nach alter Gewohnheit Selbsterlebtes in kleinen und großen Zügen dem Roman einfügte, so die Erinnerungen an das Elternhaus mit dem Puppentheater, an seinen Verkehr mit den Frankfurter Schauspielern, bei der Gestalt der Mignon an ein Seiltänzerkind in Leipzig, das braucht bei Goethes Schaffensweise nur angedeutet zu werden.

Über den Inhalt oder den Sinn seines Romans, dessen Helden Berthold Auerbach den modernen Odysseus genannt hat, der die Heimat der Bildung sucht, hat Goethe selbst sich zu Eckermann kürzer, aber deutlicher als alle andern Sinnerklärer geäußert: „Ich sollte meinen, ein reiches, mannigfaltiges Leben, das vor unsern Augen vorbeigeht, wäre auch an sich etwas ohne ausgesprochene Tendenz." Sollte durchaus eine Tendenz darin stecken, so wollte Goethe den Roman verstanden wissen als den „der falschen Tendenz, des Dilettantismus" (in den Annalen). Über die Schicksale Wilhelm Meisters heißt es bei Eckermann: „Im Grunde scheint doch das Ganze nichts anderes sagen zu wollen, als daß der Mensch trotz aller Dummheiten und Verwirrungen, von einer höheren Hand geleitet, doch zum glücklichen Ziele gelange."

Der Wilhelm Meister ist zum großen Teil ein Schlüsselroman, wie alle größeren Dichtungen Goethes; was aber hätte man davon, wenn man den Schlüssel wirklich aufspürte? Alle Dichtung ist im Grunde nur als Kunstwerk und Gedankengefäß von bleibendem Wert für die genießende Nachwelt.

Ähnlich wie den Tasso hat Goethes Liebe zu Charlotte von Stein auch den Wilhelm Meister im Werden begleitet. Namentlich aus dem Jahre 1782 liegen viele Briefstellen über ihre geistige Einwirkung vor; so bricht er einmal in das rührende Bekenntnis aus:

Heute früh habe ich das Kapitel im Wilhelm geendigt, wovon ich dir den Anfang diktierte. Es machte mir eine gute Stunde. Eigentlich bin ich zum Schriftsteller geboren. Es gewährt mir eine reinere Freude als jemals, wenn ich etwas nach meinen Gedanken gut geschrieben habe.

Wilhelm Meisters Wanderjahre sind erst von 1821 bis 1829 erschienen; sie reichen mit ihren Anfängen bis in die Schillerjahre zurück.

Wirklich lebendig sind heute nur noch die Lehrjahre, auch diese überwiegend durch ihren Reichtum an lebensvollen Gestalten und durch die unvergänglichen eingestreuten Lieder. Mignon, eine der rührendlieblichsten Schöpfungen Goethes, ist außer Gretchen die weltbekannteste seiner Menschengestalten geworden. „Dieses Wesen kann zu der reinsten Wehmut und zu einer wahren menschlichen Trauer bewegen, weil sich nichts als die Menschheit in ihm darstellt", heißt es in einem Briefe Schillers über sie. Mignons Lied „Kennst du das Land, wo die Citronen blühn?" hat Goethe aus seiner eignen schmerzlichen Sehnsucht nach Italien schon um 1783 gedichtet; von Goethes Liedern ist es eines der am häufigsten in Musik gesetzten: von Beethoven (1810), dann von Spontini, Zelter, Schumann, Schubert, Liszt, Rubinstein, H. Wolf, Ambroise Thomas, — und sicher das in allen Weltsprachen am meisten gesungene. In manchen wildfernen Ländern ist Goethe wohl nur durch dieses eine Lied mehr als ein berühmter Name.

Auf die Zeitgenossen, besonders die deutschen Schriftsteller, hat kein anderes Werk Goethes eine so starke Wirkung geübt wie Wilhelm Meister: er hat den Anstoß gegeben zu einer ganzen Literatur von Erziehungsromanen. Auf ihn sind, um nur die damals hervorragendsten Beispiele zu nennen, Jean Pauls Titan, Tiecks Sternbald, Novalis-Hardenbergs Heinrich von Ofterdingen zurückzuführen; ja man muß Wilhelm Meister als das bis heute nachwirkende Vorbild des deutschen Romans ansehen, soweit er ein volles, gestaltenreiches Lebensbild darbieten will; man denke nur an Gottfried Kellers Grünen Heinrich!

Den Frommen wie den Eiferern war Goethes Wilhelm Meister von jeher zuwider. Fritz Stolberg verbrannte das Buch, aber selbst Herder entrüstete sich sittlich über Marianne und Philine. Ganz unbefangen als Kunstwerk hat damals von den Großen nur Schiller den Wilhelm Meister zu würdigen vermocht: „Goethe ist in Wilhelm Meister ganz er selbst: zwar viel ruhiger und kälter als im Werther, aber ebenso wahr, so individuell, so lebendig und von einer ungemeinen Simplizität." Das Wertvollste, was man über den Roman lesen kann, steht in Goethes und Schillers Briefwechsel von 1795 und 1796, darin auch Schillers Zuruf an Goethe nach der Vollendung der Lehrjahre: „Ich kann Ihnen nicht beschreiben, wie sehr mich die Wahrheit, das schöne Leben, die einfache Fülle dieses Werkes bewegte." Friedrich Schlegels überschwängliches Urteil, der Wilhelm Meister sei eine der drei „größten Tendenzen des Zeitalters" — neben der französischen Revolution und Fichtes Wissenschaftslehre —, kam daher, daß die Romantiker seltsamerweise Goethes Werk für sich in Anspruch nahmen. Gelesen wurde der Roman von allen Gebildeten; bekannt ist die Überlieferung, daß die Königin Luise von Preußen auf der Flucht nach Memel in ihr Tagebuch die Verse des Harfners eintrug: „Wer nie sein Brot mit Tränen aß —."

3.— Kleine Erzählungen.

Durch Schillers Stoffnot für die Horen wurde Goethe zur Ausscheidung einer Reihe von kleineren Erzählungen aus dem Wilhelm Meister bestimmt: Die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter (1795). Vielfach nach französischen Quellen geschrieben, zeigen sie Goethes Meisterschaft in der erzählenden Prosa nur aus Freude am guten Erzählen. Sie verdienen mehr Beachtung, als ihnen gewöhnlich zuteil wird; über dem Mangel an gar nicht beabsichtigtem Tiefsinn übersieht man ihren rein künstlerischen Wert. Es sind Erzählungen im Rahmen, etwa nach dem Muster des Dekameron von Boccaccio; Gottfried Keller hat diese uralte Form in den Erzählungen des „Sinngedichts" wieder aufgenommen. Am merkwürdigsten ist die Geschichte „Der Klopfgeist", worin die Spiritisterei vorausgenommen wird. Bei Goethes Neigung zum „Hineingeheimnissen" machte es ihm Spaß, in manchen dieser Geschichten einen Knoten zu schürzen, aber unaufgelöst zu lassen.

In den Wanderjahren steht die feine Novelle „Der Mann von fünfzig Jahren", und 1826 entstand die einfach als Die Novelle bezeichnete Geschichte, deren Inhalt besonders Leser fesselt, die am Auflösen allegorischer Rätsel Genuß finden. Bei aller Schönheit der edlen, abgeklärten Erzählung werden wir doch Goethes kritischem Bewunderer Vischer zustimmen:

> Hier ist nie ein Ding es selber;
> Männer, Weiber, acta, facta,
> Löwen, Hunde, Ochsen, Kälber
> Sind Begriffe, sind abstracta.

Dasselbe gilt von dem „Märchen" (1795), das sich besser lesen als deuten läßt. So ziemlich alle Goetheforscher haben sich verpflichtet gefühlt, das Märchen aufs sinnreichste auszudeuten, natürlich jeder auf seine Weise; wahrscheinlich aber hat Goethe selbst eine einzige alldeutende Auflösung gar nicht beabsichtigt. — Erwähnt sei schon hier das 1807 entstandene zierliche Märchen Die neue Melusine.

4. — Hermann und Dorothea und die Achilleis.

Denn wer wagte mit Göttern den Kampf? und wer mit dem Einen (Homer)?
Doch Homeride zu sein, auch nur als Letzter, ist schön.
Deutschen selber führ ich euch zu in die stillere Wohnung,
Wo sich, nah der Natur, menschlich der Mensch noch erzieht. —
Hab' ich euch Tränen ins Auge gelockt und Lust in die Seele
Singend geflößt, so kommt, drücket mich herzlich ans Herz! (Goethe, 1796.)

Keines seiner größeren Werke hat Goethe mit so sicherem Griff ins volle Menschenleben angepackt, mit so reiner Schaffensfreude und mit so sicherer, rasch vollbringender Kunst ausgeführt, wie seine deutscheste Dichtung: Hermann und Dorothea. Sie entstand im September 1796; zwischen dem 11. und 19. wurden die ersten sechs Gesänge mit fliegender Feder niedergeschrieben. Der Plan reicht bis ins Jahr 1794 zurück: damals hatte er in einer 1732 erschienenen Schrift „Das liebtätige Gera gegen die Salzburgischen Emigranten" die wichtigsten Personen und Begebenheiten gefunden. Den Anstoß zur dichterischen Gestaltung, besonders zur Wahl des Hexameters hatte ihm Vossens 1795 erschienene Luise gegeben (vgl. S. 455). Mit welcher Lust er an dem Werke schuf, das sieht man daraus, daß er täglich bis zu hundertfünfzig Hexametern gedichtet hat. Es wurde „mit Leichtigkeit und Behagen geschrieben und es teilte diese Empfindungen mit" (Goethe). Über den Stoff äußerte er sich in einem Brief an Meyer: „Der Gegenstand ist äußerst glücklich; ein Sujet, wie man es in seinem Leben vielleicht nicht zweimal findet."

Den Inhalt von Hermann und Dorothea kennt jeder Leser, und die Schönheit, den tiefen Gehalt an dichterisch verklärter reiner Menschlichkeit weiß jeder nach dem Maße seiner Empfindung für Dichterwerke selbst zu würdigen. Goethe nannte das Gedicht eine „bürgerliche Idylle" (an Schiller) und bezeichnete als seine dichterische Absicht: „Ich habe das rein Menschliche der Existenz einer kleinen deutschen Stadt in dem epischen Tiegel von seinen Schlacken abzuscheiden gesucht." Manches Persönliche wurde, wie schon in den Wilhelm Meister, auch in Hermann und Dorothea hineinverwoben: Züge von Goethes Vater und Mutter, von seinem Verhältnis zu beiden, Erinnerungen an Lili für den vergeblichen Charakter der Dorothea, und Anderes.

Als dichterischer Höhepunkt des Werkes sind wohl die Verse im achten Gesange anzusehen, gegen den Schluß, von „Und so standen sie auf und wandelten nieder das Feld hin" bis zu dem: „Trug mit Mannesgefühl die Heldengröße des Weibes." Der bedeutsame letzte Vers der Dichtung: „Dies ist unser, so lasset uns sagen und so es behaupten!" wurde an einem Schicksalstage Deutschlands gesprochen: von dem Präsidenten des ersten deutschen Parlaments in der Frankfurter Paulskirche am 28. März 1849, als er die Wahl des Königs Friedrich Wilhelms IV. zum Deutschen Kaiser verkündete.

Über die Wahl des Hexameters für eine grunddeutsche Dichtung sind bis heute die Meinungen der berufensten Urteiler uneinig geblieben. Vischer behauptete: „Diese Form ist und bleibt wie alle Formen der rein messenden Sprachen ein für alle Mal nicht unser Landsmann, und so fremdet auch diese herrliche Dichtung die Mehrheit der Nation ein für alle Mal an." Soviel ist gewiß: die herrlichen deutschen Menschen werden durch den griechischen Hexameter zuweilen gezwungen, nicht durchweg Deutsches zu sprechen, und bei aller Bewunderung für die Kunst der liebevollen Menschenbildnerei empfinden Viele das fremde Versmaß als ein gelindes Stilgebrechen. In einem ganz deutschen Gewande würde Hermann und Dorothea eine Volksbeliebtheit genießen, wie von unsern größten deutschen Dichtungen doch nur Schillers Tell. Voß, der strenge Richter deutscher Verskunst, tadelte Goethes Hexameter, wie er die des Reineke Fuchs getadelt hatte: er fand darin zu wenig Spondeen, zu viel Trochäen, weil er ganz übersah, daß Goethe gar nicht beabsichtigt hatte, hellenische Hexameter zu formen, sondern deutsche. Mit demselben Recht wie Voß Goethes Hexameter mißachtete, müßte man Wielands ganzen Oberon als eine unerlaubte Abweichung von der reinen italienischen Stanze verwerfen. Falsche Hexameter, deutsch

verstanden, gibt es sehr wenig; einen mit sechseinhalb Füßen, den man Goethe vorgehalten, ließ er als „Bestie" absichtlich einstweilen stehen: Es ist der Vers im 2. Gesang: „Ungerecht bleiben die Männer, und die Zeiten der Liebe vergehen." Übelklingend ist allerdings der Vers (V, 32/33): „Und Heil dem Bürger des kleinen — Städtchens, welcher ländlich Gewerb mit Bürgererwerb paart." Nach Jahren versuchte Goethe unter dem Beistande des jüngeren Voß, seine bequemen deutschen Hexameter strenger griechisch zu gestalten, doch ist zum Glück von jenen Änderungen nichts in unsre Ausgaben übergegangen.

So rückhaltlos wie Hermann und Dorothea wurde bei Lebzeiten Goethes keines seiner Werke anerkannt. Schiller bezeichnete es als „schlechterdings vollkommen in seiner Gattung", als „den Gipfel seiner und unserer ganzen neueren Kunst" und schrieb: „Während wir Anderen mühselig sammeln und prüfen müssen, um etwas Leidliches langsam hervorzubringen, darf er nur leise an dem Baum schütteln, um sich die schönsten Früchte, reif und schwer, zufallen zu lassen." Der junge Wilhelm Schlegel nannte Hermann und Dorothea ein „vollendetes Kunstwerk im großen Stil und zugleich faßlich, herzlich, vaterländisch, volksmäßig". Völlig versagte Klopstock, wie ja allen bedeutenden Werken Goethes und Schillers gegenüber: „Hermann und Dorothea ist unter Vossens Luise". Gleim teilte diese Ansicht, während Fritz Stolberg sich voll Bewunderung äußerte. Goethe selbst hat keines seiner Werke auch später mit solcher Liebe im Herzen getragen wie diese deutsche Schöpfung: „Hermann und Dorothea ist fast das einzige meiner größern Gedichte, das mir noch Freude macht; ich kann es nicht ohne innigen Anteil lesen" (zu Eckermann), und Karoline von Wolzogen berichtet, er habe beim Vorlesen unter Tränen gesagt: „So schmilzt man bei seinen eignen Kohlen."

An Hermann und Dorothea im klassischen Versmaß geübt, wandte sich Goethe bald darauf einer Nachdichtung der Ilias zu, wovon er bei der Übersendung eines Aufsatzes an Schiller (1797) „Über epische und dramatische Dichtung" schrieb: „Der Tod des Achilles scheint mir ein herrlicher tragischer Stoff." Er wollte nur nachahmend die Lücke ausfüllen, die ihm das Epos der Griechen zwischen der Ilias und der Odyssee gelassen zu haben schien. Unter Goethes Händen wurde daraus statt der Nachahmung eine selbständige Dichtung von hoher Wirkung des Empfindens wie der Sprache, und nur das Versmaß und gewisse Redeformeln erinnern an Homer. Ein einziger Gesang von über 600 Hexametern ist fertig geworden; Goethe muß im Verfolg der Arbeit die Untunlichkeit empfunden haben, „eine neue Ilias nach Homer" zu dichten. Das Werk wurde als Bruchstück 1808 in der Gesamtausgabe von Goethes Werken zuerst veröffentlicht.

---

5. — Die natürliche Tochter.

Der französischen Revolution hat Goethe von allen Seiten dichterisch beizukommen gesucht; selbst Hermann und Dorothea gehört zu den Stoffen, die ihm durch das gewaltige, ihn fürchterlich erschütternde Ereignis näher gebracht wurden. Außer den mißglückten Versuchen, der politischen Umwälzung durch die Herauskehrung ihrer lächerlichen Nebendinge in Spottdramen Herr zu werden (vgl. S. 664), hat er sich nach dem Eintritt eines gewissen Abschlusses des politischen Erdbebens in Frankreich durch Napoleons Gewaltstreich an eine würdige Darstellung der zu Grunde liegenden Strömung gewagt, hat sie künstlerisch abzuklären unternommen, und die Frucht dieser erneuten Beschäftigung mit der Revolution war sein Drama **Die natürliche Tochter.** Sie entstand zum größten Teil 1802, wurde 1803 beendet und im April des Jahres in Weimar zuerst aufgeführt. Goethe hatte eine Trilogie beabsichtigt; sie ist unvollendet geblieben: die Kälte, womit das erste Stück aufgenommen wurde, schreckte ihn von einer Fortsetzung ab. Die äußere Veranlassung und die Quelle wurden ihm durch die 1798 erschienenen Denkwürdigkeiten einer Prinzessin Bourbon-Conti geboten. Goethe glaubte, in dem Schicksal dieser von den Werkzeugen königlicher Willkür abscheulich behandelten unehelichen Prinzessin den Geist

der Zeit vor dem Ausbruch der Revolution besonders überzeugend darzustellen. Durch die völlige Verflüchtigung aber aller geschichtlicher Wirklichkeit, die bis zur Verschweigung des Schauplatzes der Begebenheit und, mit Ausnahme der Heldin Eugenie, bis zur Weglassung aller Eigennamen ging, wurde das von Goethe mit starker verhaltener Leidenschaft erfüllte Werk alles Körperlichen beraubt. „Marmorglatt und marmorkalt" wurde dieses Lieblingsdrama Goethes schon früh gescholten, und selbst so rührende Stellen wie die Klagen des Herzogs über den vermeintlichen Tod seiner Tochter, im 3. Akt, vermochten das Urteil der Zeitgenossen und der Nachwelt nicht zu ändern. Als Goethe die Natürliche Tochter schrieb, hat er wohl auch an das unsichere Schicksal des eigenen natürlichen Kindes gedacht. Schiller rühmte das Werk: „Es ist ganz Kunst und ergreift dabei die innerste Natur durch die Kraft der Wahrheit" (an W. von Humboldt), mußte dann aber doch einräumen, daß es „zu viel Rede und zu wenig Tat enthält". Frau von Staël faßte ihr Urteil in das Wort vom noble ennui zusammen, und hierbei ist es für die meisten Leser des Stückes geblieben, obgleich zugegeben wird, daß die Gestalt der Eugenie eine der rührendsten in Goethes Dramen ist.

6. — Die Gedichte dieses Zeitraums.

Wie mit dem Stab des Götterboten
Beherrscht er das bewegte Herz:
Er taucht es in das Reich der Toten,
Er hebt es staunend himmelwärts
Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele
Auf schwanker Leiter der Gefühle.

(Schiller: Macht des Gesanges.)

Auch einen neuen Liederfrühling, wie einen neuen „Lebensfrühling", haben Goethen die zehn Schillerjahre gebracht; die meisten seiner weltberühmten Gedichte sind in jener Zeit entstanden. Nach den erst durch Schillers Horen ans Licht gebrachten Römischen Elegien und Venetianischen Epigrammen sind in zeitlicher Folge zu nennen: die schöne Epistel vom Oktober 1794: (Jetzt, da jeglicher liest, —); aus dem Jahre 1795: Nähe des Geliebten (Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer —), und das Liedchen Die Spinnerin; 1796 sind entstanden: Meeresstille und Glückliche Fahrt, Mignons Lied: Heiß mich nicht reden, Heiß mich schweigen, und die herrliche Dichtung Alexis und Dora, von der Schiller sagte: „Gewiß gehört sie unter das Schönste, was Sie gemacht haben"; es sei schwer, „einen zweiten Fall zu erdenken, wo die Blume des Dichterischen von einem Gegenstande so rein und so glücklich abgebrochen wird". Über das vielsagende „Ewig!" (Vers 101) heißt es in einem Briefe Schillers: „Dieses einzige Wort an dieser Stelle ist statt einer ganzen langen Liebesgeschichte."

Im Mai 1797 wurden die Gedichte Der Schatzgräber und Die Legende vom Hufeisen, dieses nach langer Zeit wieder in Hans Sachsischer Form, geschrieben. Vom Juni 1797 ab beginnt die köstliche Ernte der **Balladen.** Der Zauberlehrling entsteht; an zwei Junitagen wird Die Braut von Korinth, gleich darauf an zwei Tagen Der Gott und die Bajadere geschaffen, in denen Goethe die künstlerische Höhe seiner kleineren Versdichtungen erreicht. Die Zaubermacht der Dichtung hat er an keinem andern Stoffe so bezwingend erwiesen wie an der grausigen Vampyrsage, die er zu einem der ergreifendsten Gedichte der deutschen Literatur umgeschmolzen hat. — Auf den Tod einer begabten jungen Schauspielerin seines Theaters, Becker-Neumann, dichtete er den Klagegesang Euphrosyne. In demselben früchtereichen Juni 1797 schrieb er auch die Zueignung zu dem endlich wieder vorgenommenen Faust. Die andre Zueignung zu den gesammelten Gedichten: „Der Morgen kam, es scheuchten seine Tritte —" war schon 1784 entstanden, ursprünglich als Einleitung zu dem unvollendet gelassenen größeren Gedicht: Die Geheimnisse.

Es folgten eine Reihe von Gedichten, die durch ihre jugendliche Frische und einfache liedartige Form merkwürdig an die erste Sangesblütezeit in Straßburg, Frankfurt und Weimar erinnern: Schäfers Klagelied, Das Bergschloß, Trost in Tränen; auch der

schon beim Lesen wie Gesang klingende Nachtgesang: O, gib vom weichen Pfühle — sind noch vor Schillers Tode entstanden. Dann folgte im Sommer 1805, wenige Monate nachdem Schiller ihm entrissen worden, der **Epilog zur Glocke**, über dessen erhabene Schönheit nichts weiter gesagt zu werden braucht. Ursprünglich endete das Gedicht nach den Worten: „Ein holdes Lächeln glücklich abgewonnen“; für spätere Totenfeiern hat Goethe noch drei Strophen hinzugedichtet.

Zu erwähnen ist ferner aus diesen Jahren die Spruchsammlung in Doppeldistichen: Weissagungen des Bakis, zum Teil geheimnisvolle, ja unverständliche Sprüche, viele aber höchst geistreich und schlagend.

7. — Prosaschriften.

An Prosaarbeiten sind für diesen Zeitraum zu nennen: die schon früher erwähnte Übersetzung von Benvenuto Cellinis (1500—1571) selbstverfaßter Lebensgeschichte, die er für die Horen beisteuerte, noch heut ein gern gelesenes Buch, von den damaligen Käufern der Horen gleichgiltig hingenommen, und die deutsche Bearbeitung von Diderots „Neffen Rameaus“ (1805), jenes glänzendsten aller Diderotschen Werke, eines Feuerwerks von Geist, Menschen- und Lebensverachtung, Künstlerlaune, Tollheit, dazwischen Lumpentum bis zur Gemeinheit. Bei Lebzeiten Diderots war das Werk noch nicht im Druck erschienen; durch Schiller erhielt Goethe eine Abschrift des in Petersburg aufbewahrten Buches und übersetzte sie für die Horen. Aus dem Deutschen Goethes wurde 1821 eine Rückübersetzung ins Französische veranstaltet unter dem Vorgeben, sie sei Diderots Urschrift; diese wurde erst 1891 im genauen Wortlaut veröffentlicht.

In die Schillerjahre fallen noch die Aufsätze in der Zeitschrift Propyläen und die Abhandlungen Der Sammler und die Seinigen. In Schillers Todesjahr erschien die bedeutendste von allen Schriften Goethes über Kunst: Winckelmann und sein Jahrhundert (vgl. S. 522), inhaltlich wie sprachlich eines der klassischen Prosawerke unserer Literatur.

Zweites Kapitel.

Dramenschreiber neben Goethe und Schiller.

1. — Gemmingen. — Babo. — Collin.

Neben Goethe und Schiller bedeutet eben nur ein Daneben in Raum und Zeit, nicht in der Kunst. Handelte es sich nur um eine Aufzeichnung des bleibend Wertvollen, so brauchten die in diesem Kapitel betrachteten Schriftsteller allesamt nicht erwähnt zu werden; zu ihrer Zeit haben sie, wenn auch nicht bei den Einsichtsvollen, aber bei der Masse zum Teil eine Beliebtheit genossen, mit der sich Goethes und Schillers größte, ja selbst volkstümlichste Dramen nicht messen konnten.

Da ist zunächst der Freiherr **Otto Heinrich von Gemmingen** aus Heilbronn, 1755—1836. Ein Jahr vor der Aufführung von Schillers Räubern war er in Mannheim zu Dalberg in Beziehung getreten, und sein Schauspiel Der Hausvater war dort mit größtem Erfolge 1780 zur Aufführung gelangt. Das Stück, eine Nachahmung des Père de famille von Diderot, hat für Literaturforscher einen gewissen Reiz, weil Schiller es auf der Karlsschule gelesen und in Kabale und Liebe einige Züge daraus verwendet hatte. In Gemmingens Hausvater gibt es ein liebendes Bürgermädchen; einen jungen, gewissenlosen Adligen, den Schiller in seinen idealen Ferdinand umwandelte; die vornehme Nebenbuhlerin um dessen Liebe: das Vorbild zu Schillers Lady Milford. Das Stück selbst strandet unter allgemeiner Rührung auf der Sandbank der Gemütlichkeit: der Hausvater, aus dem Schiller seinen furchtbaren Präsidenten gemacht hat, gibt die Zustimmung zur Heirat seines Sohnes mit der bürgerlichen Malerstochter. Gemmingen war ein ganz talentfreier Dilettant, der selbst nur durch die Nachahmung der Franzosen und der deutschen

Vorbilder, der Emilia von Lessing und des Götz von Goethe, bescheidene Bühnenwirkungen hervorrief. Von einem dramatischen Zug ist keine Rede, und wo sich ein Anlauf zum Tragischen zeigt, wie in der Drohung mit Kindesmord, da kommt der edle Hauspapa und sorgt, daß alles sänftiglich ausgehe.

Ein später Nachzügler des Götz war der **Otto von Wittelsbach** (1782) von **Josef Marius Babo**, geboren 1756 in Ehrenbreitstein, gestorben 1822 als Leiter des Münchener Hoftheaters und Mitglied der bayrischen Akademie. Babo wandelt in seinem Hauptwerk in den Spuren Klingers, besonders dessen Dramas Otto, nur daß die bayrisch vaterländische Färbung hinzukommt. Es wird in dem Stück fürchterlich gerasselt und geschrieen, aber zu einer dramatischen Wirkung gedeiht es nicht trotz der Kraftsprache, mit der z. B. Herzog Otto zum deutschen Kaiser Philipp sagt: „Könntest du dich mit all deiner Majestät in eine Haselnuß verstecken, so wollte ich dich doch finden."

Von dem Wiener Dramatiker **Heinrich Josef von Collin**, geboren 1771 in Wien, gestorben 1811 als österreichischer Beamter daselbst, haben seine Landsleute eine Zeitlang geglaubt, er sei ihr Schiller oder, wie man ihn wohl genannt hat, der „österreichische Corneille". Sein einziges nennenswertes Drama **Regulus** (1801) ist nicht aus unwiderstehlich schöpferischem Drange hervorgegangen, sondern es ist die Umarbeitung einer Oper des Italieners Metastasio von 1740. Außerdem hat Collin einen Coriolan geschrieben, ohne zu wissen, daß es schon einen von Shakespeare gab. Der Regulus ist ein hochstelziges Redensartendrama mit sehr viel Opfermut, noch mehr Deklamation, aber gar keinem dramatischen Gehalt. Collin möchte gern überaus hochfliegende und tiefsinnige Gedanken aussprechen, doch kommen sie meist als ganz gewöhnliche Plattheiten heraus. Von seinem fünfaktigen Regulus meinte Goethe, es sei allenfalls Stoff darin zu einem einaktigen Stück. Geblieben ist von Collin dank den Lesebüchern ein einziges Werkchen: das leidliche Gedicht „Kaiser Max auf der Martinswand".

---

2. — Kotzebue.

Er schmierte, wie man Stiefel schmiert, vergebt mir diese Trope,
Und war ein Held an Fruchtbarkeit wie Calderon und Lope.

Wäre es nur bei der Fruchtbarkeit geblieben, die Platen in diesen Versen verspottet, so könnte man über **August von Kotzebue** lächeln und meinen, seine in Deutschland nie zuvor dagewesene dramatische Vielschreiberei müsse doch einmal etwas Künstlerisches ans Licht geboren haben. Er war aber nur im Wertlosen oder Mittelmäßigen fruchtbar und so recht das Vorbild einer dramatischen Gattung, die seitdem immer wieder mit gleichem, selten mit noch größerem Erfolge gepflegt wurde: der Sudelküche der breiten Bettelsuppen für die außerhalb aller Kunst stehende Theatermenge. Er ist 1761 als Sohn eines Legationsrats in Weimar geboren, von 1781 ab lange in Rußland Beamter gewesen, 1801 nach Weimar zurückgekehrt, wo er den lächerlich mißglückten Versuch machte, den ihm nach Verdienst ungnädig gesinnten Goethe dadurch zu ärgern, daß er eine öffentliche Huldigung für Schiller veranstaltete, dessen Größe er so wenig wie die Goethes begriff. Schiller aber wurde, wie Goethe an Eckermann erzählt, „vor innerem Ekel darüber fast krank".

Man hat 211 Stücke von Kotzebue gesammelt, aber wahrscheinlich hat er noch mehr geschrieben. Unter Goethes Theaterleitung allein haben in Weimar 410 Vorstellungen Kotzebuescher Trauer-, Schau- und Lustspiele stattgefunden. Nach den Freiheitskriegen veröffentlichte er eine „Geschichte des deutschen Reichs", ein niederträchtiges Buch, das von den deutschen Studenten 1817 beim Wartburgfest verbrannt wurde. Zum russischen Berichterstatter des Zaren über deutsche Angelegenheiten bestellt, erging sich dieser deutschbürtige Lump in solchen Verunglimpfungen seines Heimatlandes, daß ein wütend gewordener Student namens Sand aus irregeleiteter Vaterlandsliebe ihn am 23. März 1819 in Mannheim erdolchte. Auf Metternichs Anregung wurde durch die **Karlsbader Beschlüsse**

Sands Tat zum Vorwand der Unterdrückung aller vaterländischen Bestrebungen bis zum Jahre 1848.

Eine Art von europäischer Berühmtheit errang Kotzebue durch sein Rührstück **Menschenhaß und Reue** (1787), das mit beispiellosem, Götz und die Räuber weit hinter sich lassendem äußern Erfolg unzählige Male bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts aufgeführt wurde. Es behandelt die süßlich tränenselige Versöhnung einer Ehebrecherin mit ihrem betrogenen Manne, herbeigeführt durch die winselnden Kinder: also gar nicht so unähnlich gewissen Rührungskünsten des neueren französischen Theaters, z. B. des jüngeren Dumas. Goethe schrieb darüber sein Xenion:

> Menschenhaß? Nein, davon verspürt' ich beim heutigen Stücke
> Keine Regung; jedoch Reue, die hab' ich gefühlt.

Besser sind einige **Lustspiele** Kotzebues. Namentlich zeigen seine **Kleinstädter** (1802), daß es ihm nicht an Witz gefehlt, ja daß er Ansätze zur Kunst der dramatischen Charakterzeichnung besessen hat. Die Lächerlichkeiten Krähwinkels sind gut beobachtet, wenn auch mit den erlaubten Übertreibungen der Posse dargestellt. Ganz von weitem erinnert das Stück sogar an eines der bedeutendsten satirischen Lustspiele der Weltliteratur: Gogols Revisor. Ein glänzender Einfall Kotzebues ließ ihn die am Schlusse des ersten Aktes schwätzenden und dienernden Weiber beim Aufziehen des Vorhanges zum zweiten Akt noch immer dastehen, schwätzen und dienern. — Als Goethe die Streichung aller, auch der harmlosesten Anspielungen auf zeitgenössische Schriftsteller forderte, zog Kotzebue stolz sein Stück zurück und ließ es in Berlin aufführen.

Eine Zeitlang war eine Gestalt in Kotzebues Lustspiel **Indianer in England** sprichwörtlich bekannt: **Gurli**, die Tochter eines vertriebenen indischen Nabobs, ein heiratsfähiger Backfisch, der sich wie ein kleines Kind gebärdet und, als die Rede aufs Heiraten kommt, mit einer die damaligen Zuschauer hinreißenden Theaterunschuld fragt: „Warum muß es denn eine Mannsperson sein? Ich will seine Schwester heiraten." Die Gurlis sind bis jetzt noch nicht ganz auf der deutschen Lustspielbühne ausgestorben.

Eines der Kotzebueschen Lustspiele hat sich dank einem darin besonders wirksamen Schauspieler, Friedrich Haase, bis heut auf einigen deutschen Bühnen erhalten: **Die beiden Klingsberg** (1801); auch die tolle Posse **Pagenstreiche** ist noch nicht ganz tot.

Sieht man von Kotzebues harmlosen Lustspielen ab, so muß von seinen Stücken gesagt werden, was Jean Paul unübertrefflich ausgedrückt hat: „Das Gewissen findet in seinem Breiherzen keinen Punkt, um einzuhaken." Brei, das ist das Wort; er ist zu erbärmlich, um auch nur den Vorwurf der Unsittlichkeit zu verdienen. Die augenblickliche Bühnenwirkung ohne jede andre Rücksicht, das ist der einzige Zweck all seiner Schreiberei. Er ist nicht unsittlich, sondern er steht jenseit von Gut und Böse, jedenfalls in einer Welt außerhalb der höheren Literatur. Dennoch hat er den Triumph davongetragen, der nur noch einmal einem deutschen Dichter (vgl. S. 561) beschieden war: er hat die Mode der „Eulalia-Hauben" geschaffen, wie die büßende Heldin Eulalia in Menschenhaß und Reue eine getragen hatte. Auf Kotzebue gingen die Verse in Schillers „Schatten Shakespeares": „Aber ich bitte dich, Freund, was kann denn dieser Misère Großes begegnen."

Außer einigen Lustspielen hat sich von Kotzebue noch erhalten das Lied: „Es kann ja nicht immer so bleiben Hier unter dem wechselnden Mond", und bis vor einem Menschenalter galt Vielen ein poesieloses, geschwollenes Gedicht von ihm, das man „Kotzebues Verzweiflung" nannte, als der Ausdruck erhabenen Weltschmerzes.

3. — Iffland und Schröder.

Ganz ungefährlich, an äußern Erfolgen Kotzebue fast gleichkommend hat der Schauspieler und Dramendichter **August Wilhelm Iffland** (geboren 1759 in Hannover als Sohn eines Beamten, gestorben 1814 in Berlin), lange die Gunst der Theatermenge in

einem Grade genossen, wie sie der großen Kunst niemals zuteil wird. Eine Zeitlang war er Leiter des Nationaltheaters in Berlin. Von seinen vielen Stücken verdienen Erwähnung: Die Jäger (1785) und die Hagestolzen. Goethe nannte das zweite „ohne Frage Ifflands bestes Stück"; an Bühnenwirkung, aber auch an Kühnheit des Anlaufs wird es von den Jägern übertroffen. Es gibt Stellen darin, die auf Schillers Einfluß deuten. Leider verläuft das tragisch angelegte Stück zuletzt in eine poesielos flache, glückliche Zufallslösung: der des Mordes angeklagte junge Jäger, den ein bübischer Feind des Vaters dem Henkerbeil überantworten will, wird unschuldig befunden, weil sein angebliches Opfer nicht ganz und gar tot ist, sondern wieder zu sich kommt und den wahren Mörder nennt.

Endlich ist noch des für den größten Schauspieler des 18. Jahrhunderts geltenden Friedrich Ludwig Schröder aus Schwerin (1744—1816) zu gedenken, nicht seiner eigenen sehr geringen Stücke wegen, sondern als des ersten Bearbeiters Shakespeares für die lebendige deutsche Bühne und als des verdienstvollen Leiters des Hamburgischen Nationaltheaters seit 1771. Er hat Lessing, Goethe und Schiller mit echter Begeisterung für das wahrhaft Große auf seiner Bühne glanzvoll aufgeführt und schon 1776 den Hamlet aufs deutsche Theater gebracht, in einer Umarbeitung mit glücklichem Ausgang, aber sonst ohne allzu arge Entstellung des gewaltigen Dramas. Daß Shakespeare den Gebildeten in Deutschland bekannt wurde, bleibt Lessings Verdienst; daß er der Erschütterer der deutschen Bühnen wurde, das verdankte er dem Theatermanne Schröder.

Drittes Kapitel.

Goethe bis zum siebzigsten Lebensjahr.

1. — Schicksale.

Es naht für Goethes Erdenwallen die Zeit der großen Verluste. Zunächst wurde die äußere Ruhe seines Lebens schreckhaft unterbrochen durch die Überflutung Deutschlands mit den siegreichen Heeren Napoleons. Nach der Schlacht bei Jena wälzten sich die französischen Truppen plündernd durch Weimar; Goethe selbst wurde persönlich gefährdet, und nur Christianens derber Tapferkeit gelang es, ihm die Sicherheit des Lebens und des Hauses zu retten, bis die französischen Generäle eintrafen und den auch ihnen nicht unbekannt gebliebenen Dichter schützten. Wenige Tage drauf gab Goethe Christianen auch seinen Namen, wie er ihr längst das Glück im Hause verdankt hatte.

Die Mutter, die er vor zehn Jahren zuletzt gesehen, starb am 13. September 1808; ein Jahr zuvor war seine fürstliche Freundin Herzogin Anna Amalia hingeschieden.

Als eines der größten Ereignisse seines Lebens hat Goethe seine Begegnung mit Napoleon betrachtet. Er ist zweimal mit ihm zusammengetroffen: am 2. Oktober 1808 in Erfurt, am 6. Oktober in Weimar. Die ihm nahe standen, haben seine Haltung Napoleon gegenüber richtig gewürdigt; nur oberflächliche Beurteilung konnte Goethe tadeln, daß der Genius der Kunst den Genius der Tat bewunderte ohne Rücksicht auf das Leid, das er ihm und dem Vaterland angetan. An andrer Stelle wird noch von Goethes Stellung zu den großen Begebenheiten der Weltgeschichte zu sprechen sein; schon hier aber sei gesagt, daß die Besten in Deutschland nie ein Wort des Vorwurfs für Goethe gehabt haben, weil er nicht durch offenen Angriff auf den Besieger Deutschlands das der Nation kostbare Werk seines eigenen Lebens zerstörte.

Der erste Teil des Faust in seiner jetzigen Gestalt wurde 1808 gedruckt; in demselben Jahr wurde das Bruchstück der Pandora gedichtet; ein Jahr drauf erschienen die Wahlverwandtschaften; 1810 die Farbenlehre; im nächsten Jahr begann die Veröffentlichung des Romans seines eigenen Lebens: Dichtung und Wahrheit. Einer der ältesten Weimarer Freunde, Wieland, starb 1813; in der Weimarer Freimaurerloge hielt Goethe ihm den rühmenden Nachruf (vgl. S. 474). Es folgten die Freiheitskriege und

der Einmarsch der Verbündeten in Paris; Goethe schrieb sein Siegesfestspiel **Epimenides**. Im nächsten Jahr, 1816, wurde ihm Christiane durch den Tod entrissen. Von der Leitung des Weimarer Theaters trat er infolge des Eigensinnes des Herzogs 1817 zurück, blieb aber nach einer kurzen Verstimmung in dem alten Freundschaftsverkehr mit seinem fürstlichen Freund und schrieb für dessen Hoffeste den prächtigen **Maskenzug** von 1818.

Zurückgreifend ist des Liebesfrühlings zu gedenken, der ihm aus der Begegnung mit der schönen und dichterisch hochbegabten **Marianne von Willemer** erblühte. Sie hatte als Marianne Jung in Frankfurt mit vierzehn Jahren 1798 auf dem Theater gespielt und getanzt und war von einem viel älteren, Goethe befreundeten Kaufmann Willemer in sein Haus aufgenommen und später geheiratet worden. Schon 1814 hatte Goethe sie auf einer Reise am Rhein kennen gelernt, doch erst im nächsten Jahr hat er ihr und sie ihm das Herz erschlossen, nicht in ausgesprochenen Worten der Alltagsrede, aber in unvergänglichen Wechselliedern. Am 7. Oktober 1815 verabschiedete sich Goethe von den Willemers zum letzten Mal; mit der oft von ihm angerufenen Kraft schmerzensvoller Entsagung hat er sich von seiner und ihrer Sehnsucht zu keiner neuen Begegnung hinreißen lassen. Marianne von Willemer war die einzige Dichterin, die der liebende Goethe auf seinem Lebenswege getroffen. Der **Westöstliche Divan** wurde die duftige Frucht dieses durch reifste Kunst und wehmutvolle Entsagung geadelten Seelenbundes. In jener Zeit wurden die leidenschaftlichen Verse geschrieben, die mit ihrer reinen Glut neben den schönsten an Frau von Stein gerichteten stehen:

Ist es möglich, Stern der Sterne,	Ach, was ist die Nacht der Ferne
Drück' ich wieder dich ans Herz?	Für ein Abgrund, für ein Schmerz!

Goethes Beziehung zu Marianne mit ihren Qualen der Leidenschaft und des Verzichtes hat nach zwei Menschenaltern ein ergreifendes Gegenbild in der Liebe zwischen Richard Wagner und Mathilde Wesendonk gefunden.

2. — Pandora und andere dramatische Bruchstücke.

An seinen Freund Zelter hat Goethe einmal geschrieben: „Wenn etwas ins Stocken gerät, so weiß man immer nicht, ob die Schuld an uns oder an der Sache liegt." Wer wie Goethe — übrigens wie Schiller gleichfalls — rastlos von Werk zu Werk schreitet, dem bleiben auch manche Gebilde unvollendet auf dem Ambos liegen, ihm selbst zum künstlerischen Kummer, uns zu schmerzlichem Bedauern. Das bedeutendste der dramatischen Bruchstücke Goethes ist die **Pandora**; sie gehört zu den schönheitvollsten Dichtungen seiner beginnenden älteren Manneszeit. Gegen Ende des Jahres 1807 hat er sie geschaffen, wie vermutet wird unter den Nachwirkungen hoffnungsloser Liebe zu einem schönen jungen Mädchen **Minna Herzlieb** in Jena, der Pflegetochter des Buchhändlers Frommann. Auf sie hat er das schönste seiner Sonette gedichtet: „Mit Flammenschrift war innigst eingeschrieben —". Die Schönheit der Pandora ist so groß, daß sie durch das Forschen nach dem von Goethe beabsichtigten Sinne der Allegorie, wenn überhaupt Allegorie, nur beschädigt werden kann. Es ist des menschlich Ergreifenden und ohne alle gelehrte Erklärung Fühlbaren so viel darin, daß sich der Leser wie in allen ähnlichen Fällen einfach an Goethes Wortlaut halten sollte. Wir empfinden den Schmerz, „das Gefühl der Entsagung", das nach Goethes eigener Angabe durch die Pandora ausgedrückt werden sollte, reiner ohne alle Forschung. Die Fabel Hesiods von Pandora, Prometheus und Epimetheus hat Goethe verklärt, wie er die recht äußerliche Geschichte der Iphigenie auf Tauris verklärt hatte. Die Verse: „Wer von der Schönen zu scheiden verdammt ist, fliehe mit abegewendetem Blick" gehören zu den schönsten der leidenschaftlichen Entsagungslieder Goethes. In der Sprache der Pandora, so z. B. im Lied der Schmiede, zeigen sich schon Spuren der ältelnden Vers- und Wortbehandlung im zweiten Teil des Faust. Das „abe" dagegen in „abegewendet" war gleich dem „abestürzt" im Faust keine greisenhafte Schrulle, sondern süddeutscher Sprachgebrauch

des 18. Jahrhunderts, wie man aus Schillers Räubern (IV 3, den Worten Daniels: „abe, abe, weißer Schädel“!) sieht. Die hoheitvollen Schlußworte der Pandora:

Groß beginnet ihr Titanen, aber leiten
Zu dem Ewigguten, Ewigschönen
Ist der Götter Werk, die laßt gewähren

hat Goethe zum Abschluß der letzten Gesamtausgabe seiner Werke gewählt.

Bis ins Jahr 1786 reicht der Plan zu einem Trauerspiel **Nausikaa** zurück, oder, wie Goethe es zuerst nennen wollte: Ulysses auf Phäa (bei den Phäaken). Er hat es im April 1787 in Sizilien auszuführen begonnen, die Arbeit aber nach der Rückkehr aus Italien nicht wieder aufgenommen. Ulysses schlägt, da er selbst vermählt ist, dem König Alkinoos vor, die Tochter Nausikaa mit Telemach zu vereinigen, und dann heißt es in Goethes Entwurf: „Die Tochter läßt sich nicht sehen. — Die Leiche.“ Die mit ihrer ersten Liebe gescheiterte Nausikaa hat sich ins Meer gestürzt. In Sizilien hatte er zur Stimmung des Stückes die Verse aufgeschrieben: „Ein weißer Glanz ruht über Land und Meer, Und duftend schwebt der Äther ohne Wolken.“ Das Stück wäre, wenn vollendet, ein herrliches griechisches Gegenstück zu der deutschen Dichtung von Hermann und Dorothea geworden.

Von einem andern, Bruchstück gebliebenen Drama **Elpenor**, das 1781 begonnen, 1783 fortgeführt, dann liegen gelassen wurde, schrieb Goethe an Schiller: „Es mag ein Beispiel eines unglaublichen Vergreifens im Stoffe und weiß Gott für was noch ein warnendes Beispiel sein.“ Es war als Festspiel zur Geburt des lange erhofften Erbprinzen beabsichtigt, daher „Elpenor“; weil aber das Stück einen tragischen Ausgang forderte, so verlor Goethe die Lust zur Vollendung. Es ist, soweit wir urteilen dürfen, unklar, und man sieht nicht recht, was den Dichter daran fesseln konnte. An Goethe erinnert nur die großartige Schilderung der Rache im Munde der Antiope (I, 4).

Schade, daß Goethe einen andern Entwurf nicht ausgeführt hat: den **Falken**, nach der schönsten Erzählung Boccaccios. Paul Heyse hat sie als das Musterbeispiel einer künstlerischen Novelle in der wichtigen Vorrede zum Deutschen Novellenschatz bezeichnet. Goethe hatte 1776 den Stoff aufgegriffen; er wollte Lili und Charlotte von Stein darin verklären, hat aber den Plan liegen lassen.

In seinen für Hoffeste gedichteten **Maskenzügen** stehen Verse, die in eine Auswahl der bleibenden Werke Goethes gehören würden, so die über die romantische Poesie im Maskenzuge von 1810: die Frucht seiner Nibelungenstudien usw., in dem von 1818 das schöne Nachwort auf Herder, auf Schiller, woraus schon manche Stellen in dieser Literaturgeschichte angeführt wurden.

Von den dichterischen **Theaterreden** Goethes sei wenigstens eines Epilogs zu dem englischen Stück Essex gedacht, worin die zufällig am Tage der Schlacht bei Leipzig geschriebenen Worte stehen: „Der Mensch erfährt, er sei auch, wer er mag, Ein letztes Glück und einen letzten Tag.“

---

5. — Die Wahlverwandtschaften.

Der Urgedanke zu dieser romanartigen Novelle reicht weit zurück; einen ähnlichen Stoff behandelt schon die Erzählung von 1800: **Die guten Frauen**. Goethe hatte die **Wahlverwandtschaften** ursprünglich als eine der in Wilhelm Meisters Wanderjahre einzuschaltenden Novellen gedacht, doch wuchs ihm der Gegenstand unter den Händen. In sein Tagebuch schrieb er am 29. Mai 1808 in Karlsbad: „Angefangen, an den Wahlverwandtschaften zu schematisieren“; im Juli wurde diese Vorarbeit beendet, 1809 die Ausführung abgeschlossen. In den Annalen heißt es zu 1809: „Niemand verkennt an diesem Roman eine tiefe leidenschaftliche Wunde, die im Heilen sich zu schließen scheut, ein Herz, das zu genesen fürchtet.“ Wir wissen nicht sicher, von welcher Herzenswunde Goethe spricht, denn seine Leidenschaft für Minna Herzlieb (vgl. S. 661) ist nur eine von vielen möglichen Quellen, aus denen ihm Gestalten und Geschehnisse zu seinem Werke entstiegen sind.

In der Erzählung Der Mann von fünfzig Jahren (S. 653) hatte er schon einmal die Liebe eines älteren Mannes zu einem sehr jungen Mädchen behandelt; auch eine höchst oberflächliche Geschichte Wielands von einer Art Liebe übers Kreuz zwischen vier Personen: „Freundschaft und Liebe auf der Probe", mag eine der sogenannten Quellen zu den Wahlverwandtschaften gewesen sein.

Goethes Romannovelle behandelt einen seiner alten Lieblingstoffe: einen Mann zwischen zwei Frauen; er löst sich innerlich von der einen und wendet sich leidenschaftlich der andern zu. Die nicht mehr geliebte Frau hört auf ihn zu lieben und liebt einen andern. Dieses Lösen und Neuverbinden wird als ein Naturvorgang mit Erscheinungen aus der Welt der chemischen Stoffe verglichen. Wir bedürfen keiner, ohnehin nie lückenlos zu erlangenden Quellenkenntnis, um in den Wahlverwandtschaften das Meisterwerk seiner erzählenden Prosa zu bewundern. Ein besserer Roman ist trotz Kellers Grünem Heinrich in den hundert seitdem verflossenen Jahren nicht wieder in deutscher Sprache geschrieben worden. Es ist die Dichtung von der Leidenschaft, die sich gegen die Gesetze der Sittlichkeit auflehnt und ihr „Recht" verlangt, die von ihr Ergriffenen aber innerlich und dann auch im Leben vernichtet. Das eingefügte Tagebuch Ottiliens, so gedankenreich es ist, fällt aus dem Kunstbau heraus und hätte zum Gewinne für das Werk gesondert bleiben sollen. In der deutschen Erzählungsdichtung hat es später mancherlei Unheil angerichtet: geistreiche Tagebuchblätter, so z. B. in Auerbachs Auf der Höhe, galten eine Zeitlang beinah für notwendig zu jedem Roman höherer Art.

Schiller hat die Wahlverwandtschaften nicht mehr erlebt; wir besäßen sonst sicher von ihm ein preisendes Wort. Das ganze kritische Philistertum, darunter viele berühmte Männer und Frauen, stand gegen Goethes Roman auf wegen dessen angeblicher Unsittlichkeit. Alle Welt sittlichte dran herum, und der unvermeidliche Fritz Jacobi war „durch die Himmelfahrt der bösen Lust empört". Dieser sittlichen Empörung begegnet man vielfach noch heute, wiewohl doch für jeden unbefangenen Leser klar ist, daß die Wahlverwandtschaften das absichtsvoll Sittlichste sind, was Goethe an größeren Prosawerken geschaffen hat. Sie predigen mit eindringlichem Ernst, daß jede Schuld sich auf Erden rächt, und daß es kein der Sittlichkeit entgegengesetztes Recht für die begehrende Leidenschaft gibt.

4. — Dichtung und Wahrheit.

Anfangs ist es ein Punkt, der leise zum Kreise sich öffnet;
Aber wachsend umfaßt dieser am Ende die Welt. (Hebbel.)

An seinem 59. Geburtstage, 1808, noch vor der Beendigung der Wahlverwandtschaften, hatte Goethe den Plan zu einer Beschreibung des eigenen Lebens gefaßt. Die damals im Erscheinen begriffene Gesamtausgabe seiner Werke hatte ihm den Anstoß zu einer Schrift gegeben, „bestimmt, die Lücken eines Autorlebens auszufüllen". Im Januar 1811 begann er die Ausarbeitung, der dritte Band wurde im Januar 1814 abgeschlossen; der vierte erschien erst 1833, nach Goethes Tode. Den Titel soll Goethes Geheimschreiber Riemer ersonnen haben.

Dichtung und Wahrheit umfaßt Goethes Leben nur bis zu dem Entschluß von 1775, nach Weimar zu ziehen. Eine urkundlich treue Berichterstattung über seine Laufbahn bis zu jenem wichtigsten Einschnitt hat Goethe nicht beabsichtigt. Ein Kunstwerk, eine Lebensdichtung wollte er geben, mit so viel Wahrheit darin, wie er künstlerisch für gut befand, aber „die erzählten einzelnen Fakta dienen bloß, um eine allgemeine Beobachtung, eine höhere Wahrheit zu bestätigen". Sehr vieles ist ganz unerwähnt gelassen: „Die Keime, die unentwickelt geblieben, und alle die Blütenträume, die nicht reiften, mußten übergangen werden." Manches hat sich gefallen lassen müssen, dem künstlerischen Zwecke zuliebe eine andre Form oder Stelle in dem Gesamtwerk anzunehmen, und dennoch ist Dichtung und Wahrheit das unübertroffene Vorbild der Werdegeschichte einer Künstlerseele geworden. Es

stört uns auch gar nicht, wenn uns die Goethe-Wissenschaft z. B. belehrt, daß der Held dieser Lebensgeschichte Goldsmiths „Landprediger" erst nach den Sesenheimer Tagen gelesen hat, oder was dergleichen Aufdeckungen von Gedächtnisfehlern oder absichtlichen Verschiebungen Goethes mehr sind. Dichtung und Wahrheit ist die kunstvollste aller Selbstbeschreibungen, und von Rousseaus Bekenntnissen trennt sie die unübersteigbare Kluft der Manneswürde und stolzen Bescheidenheit in Goethes Lebensbericht. Das 7. Buch mit seiner klassischen Darstellung der Literaturzustände in Goethes Jugendzeit ist noch immer das beste Vorbild einer lebensvollen Literaturgeschichte.

Als Ergänzungswerk zu Dichtung und Wahrheit dienen die kurzweg **Annalen** genannten „Tag- und Jahreshefte", die 1830 zuerst erschienen sind. Auch sie enthalten klaffende Lücken: Frau von Stein und Marianne Willemer werden gar nicht erwähnt, und über Christiane steht nur das dürre Sätzchen für 1790 (vgl. S. 598).

Ferner gehört zu den Selbstbekenntnissen Goethes die **Campagne in Frankreich** (1792), aus der hervorgehoben sein mag die Beschreibung der Schlacht bei Valmy und die Schilderung von Goethes Kanonenfieber, der aber Ruhe genug fand, zu beobachten, „daß etwas Ungewöhnliches in ihm vorgehe". Die **Belagerung von Mainz**, erst 1829 erschienen, schildert sehr anschaulich Goethes Erlebnisse im Herbst 1792. — Auch seine **Reise in Italien**, die Briefe aus der Schweiz, die Beschreibung der zweiten Schweizer Reise und die kleineren Aufsätze Biographische Einzelheiten — darin die 1824 verfaßte „Unterredung mit Napoleon" — gehören in die Reihe der Ergänzungschriften zu Dichtung und Wahrheit.

Vor allen aber gehören hierher **Goethes Briefe**, von denen Ph. Stein eine musterhafte reiche Auslese in 8 Bänden veranstaltet hat. Man hat ihrer schon mehre tausend gesammelt, immer noch tauchen neue auf, und ganz wertlos für die Kenntnis von Goethes äußerem und innerem Leben ist natürlich keiner. „Briefe gehören unter die wichtigsten Denkmäler, die der einzelne Mensch hinterlassen kann" (Goethe); sie bewahren nach seinem Wort „das Unmittelbare des Daseins" auf, und wer Goethes Briefe nicht gelesen, der weiß nicht viel Lebendiges vom Geiste jener Zeit auf ihrer Höhe und von Goethes täglichem Wirken in ihr. Die inhaltreichsten Briefe sind die an Schiller, die menschlich fesselndsten die Jugendbriefe bis in die ersten Weimarer Jahre hinein und die an Charlotte von Stein.

---

5. — Zeitgeschichtliche Dramen. — Goethes Vaterlandsinn.

Goethes Natur war der künstlerischen Behandlung des öffentlichen Lebens durchaus abgekehrt; seine wiederholten Versuche, den miterlebten politischen Ereignissen eine dramatische Gestalt zu geben, sind ohne Ausnahme mißglückt, oder sie sind, wie bei der Natürlichen Tochter, ins Überstilisierte umgeschlagen. Er selbst hat später gestanden, daß er mit all diesen Versuchen „sein poetisches Vermögen fast unnützerweise aufgezehrt habe". Zwei Dramen dieser Gattung sind entsprungen aus der „vieljährigen Richtung seines Geistes gegen die französische Revolution". Diese hatte ihn in seinen ruhigen Kunstbestrebungen so sehr gestört, das Rohe und vielfach Sinnlose ihres blutigen Ganges ihn so empört, daß er einzig in der Verzerrung eine Art von künstlerischer Selbstbefreiung fand. Der **Großkophta**, der 1791 entstand, in Weimar auch einige Male aufgeführt wurde, behandelt die Halsbandgeschichte, das schmachvolle Vorspiel zur Revolution. Goethe nahm die Wirklichkeit, wie sie war, verwandelte aber den Rang der Personen und versetzte die Begebenheiten in eine unbestimmte Zeit, so daß die schreckliche Bedeutung jener Bloßstellung der französischen Königsfamilie vernichtet und das ganze Stück gleichgiltig, ja platt wurde. Der Großkophta ist Cagliostro, ein italienischer Schwindler von damals europäischer Berühmtheit, über den Goethe durch Lavater aus dessen persönlicher Bekanntschaft mit dem „Entdecker des Lebenselixirs" Näheres gehört hatte. Liest man, wie entsetzt Goethe gerade über die Halsbandgeschichte gewesen, so versteht man erst recht nicht, wie er die tragische

Vorbedeutung jenes Ereignisses so ins Possenhafte hat verflüchtigen können. Nur das „Kophtische Lied" entschädigt uns ein wenig für die Dürftigkeit des Dramas selbst.

Dasselbe Erstaunen erfaßt uns, wenn wir den im April 1793 geschriebenen **Bürgergeneral** lesen und gewahren, daß Goethe drei Monate nach der Hinrichtung Ludwigs XVI. die Stimmung zu diesem politischen Lustspiel fand, worin ein erbärmlicher Dorfschwätzer zum Vertreter einer gewaltigen politischen Umwälzung gemacht wird. Auf daß aber kein Werk Goethes ohne Perle bleibe, steht am Schlusse des Bürgergenerals sein politischer, durch den Mund des Edelmanns in dem Stück ausgesprochener Satz: „Unzeitige Gebote, unzeitige Strafen bringen erst das Übel hervor. In einem Lande, wo der Fürst sich vor niemand verschließt, wo alle Stände billig gegen einander denken, wo niemand gehindert ist, in seiner Art tätig zu sein, — da werden keine Parteien entstehen."

Wertvoller ist ein unvollendet gebliebenes Stück aus der Zeitstimmung heraus, das Goethe selbst ein „politisches Drama" nannte: **Die Aufgeregten** (1793). Die tapfere Friederike ist eine der dramatisch wirksamsten Mädchengestalten Goethes, und der Auftritt, worin sie den schurkischen Amtmann durch das auf ihn angelegte Gewehr zum Geständnis seiner Spitzbüberei zwingt, ist vielleicht das dramatisch Zugespitzteste, was Goethe je für die Bühne geschrieben hat. Das Bruchstück verdiente bekannter zu sein. — Noch ein andres Zeitdrama: Das Mädchen von Oberkirch blieb unvollendet.

Nach dem Einzuge der siegreichen deutschen Heere in Paris erging an Goethe von Berlin aus die Bitte, für das dortige Nationaltheater ein Festspiel zu dichten, und Goethe mochte sich dieser vaterländischen Aufgabe nicht entziehen, so wenig gerade er sich ihr gewachsen fühlte. Er schrieb im Mai 1814 sein allegorisches Siegesfeierstück: **Des Epimenides Erwachen.** Am 30. März 1815 kam es zur Aufführung, wurde aus schuldiger Ehrerbietung vor Goethe und in der Feststimmung der Zeit bejubelt, aber von den Berlinern nicht verstanden. Zelter schrieb nach der Aufführung an Goethe, die Berliner hätten den Epimenides umgetitelt in: „J wie meenen Sie des?"

Epimenides ist Goethe selbst, der politische Schläfer, der auf sich zurückgezogen die gewaltige Zeit künstlerisch verschlafen hatte. Goethe fand auch den Mut des würdigen Bekenntnisses an die Männer des Kampfes:

> Doch schäm' ich mich der Ruhestunden,
> Mit euch zu leiden war Gewinn;
> Denn für den Schmerz, den ihr empfunden,
> Seid ihr auch größer, als ich bin.

Rückert meinte, Goethe habe sich im Epimenides bequemt, „auf vornehme Manier auch patriotisch zu sein". Um Goethes Stellung zu den Freiheitskriegen zu begreifen, muß zurückgegangen werden auf die Geschichte des deutschen Vaterlandsgefühls und Goethes politische Jugenderziehung (vgl. S. 627 und S. 628). Es gibt eine höchst bezeichnende Äußerung aus Goethes ersten Mannesjahren über Vaterland und Vaterlandsliebe, in seiner Besprechung eines Buches des Wieners Sonnenfels (vgl. S. 504) von 1771: „Über die Liebe des Vaterlandes":

> Die ewigen Klagen, wir haben kein Vaterland, keinen Patriotismus. Wenn wir einen Platz in der Welt finden, da mit unseren Besitztümern zu ruhen, ein Feld, uns zu nähren, ein Haus, uns zu decken, haben wir da nicht Vaterland? Und haben das nicht Tausend und Tausende in jedem Staat? Und leben sie nicht in dieser Beschränkung glücklich? Wozu nun das vergebene Aufstreben nach einer Empfindung, die wir weder haben können noch mögen?

Wäre eine solche, fast zornige Bemerkung im Munde irgend eines Franzosen, Engländers, Spaniers, ja auch nur Italieners um 1771 möglich gewesen? Hätte nicht z. B. ein englischer Jüngling auf solche Verwilderung der öffentlichen Gesinnung einfach erwidert: Was du da sagst, gilt ja auch für das Tier auf dem Felde oder unter dem Dache seines Stalles! Goethe war zur Zeit der Freiheitskriege ein alternder Mann von 64 Jahren; seine ganze Jugend und und erste Manneszeit hatte er in der Vaterlandslosigkeit durchlebt, und seine Art zu dichten war nicht dazu angetan, ihn den kriegerischen Freiheitsängern beizugesellen.

Zu Eckermann hat er sich mit völliger Offenheit am späten Lebensabend darüber geäußert (14. März 1830):

Kriegslieder schreiben und im Zimmer sitzen — das wäre meine Art gewesen! — Aus dem Biwak heraus, wo man nachts die Pferde der feindlichen Vorposten wiehern hört: da hätte ich es mir gefallen lassen. Aber das war nicht **mein** Leben und nicht **meine** Sache, sondern die von Theodor Körner. Ihm kleiden seine Kriegslieder auch ganz vollkommen. Bei mir aber, der ich keine kriegerische Natur bin und keinen kriegerischen Sinn habe, würden Kriegslieder eine Maske gewesen sein, die mir sehr schlecht zu Gesicht gestanden hätte.

Und hiermit sei die Frage nach Goethes Vaterlandsinn abgetan.

6. — Singspiele und Gelegenheitsdramen.

Lebendig ist von all diesen Dichtungen Goethes keine, und doch ist keine ganz leer von feinen Schönheiten. Man hat beim Lesen der großen und kleinen Singspiele das Gefühl, daß Goethe eben gar zu oft bei seinen Dichtungen an die besondere Zuhörerschaft des engen höfischen Kreises in Weimar gedacht und darum nicht die ewigen Maßstäbe an sie gelegt hat wie an Dichtungen für den unbekannten anspruchsvollen Zuhörer und Leser. Man verachte aber keines dieser Singspiele und Gelegenheitstückchen: schon beim Hin- und Herblättern stößt man auf einige der herrlichsten Gedichte Goethes, die man an diesen Stellen nicht zu finden gehofft hat.

Voran in der Zeitfolge steht das Singspiel **Lila** (1776); Gegenstand: Heilung einer Frau von einer Wahnvorstellung; Absicht: den Eingeweihtesten die damals beginnende Entfremdung zwischen dem Herzog und seiner Gemahlin dichterisch zu verklären und eine Versöhnung anzudeuten. In diesem Stückchen aber, das auch mancher andere hätte schreiben können, stehen die berühmten Verse:

Feiger Gedanken	Allen Gewalten
Bängliches Schwanken,	Zum Trutz sich erhalten,
Weibisches Zagen,	Nimmer sich beugen,
Ängstliches Klagen,	Kräftig sich zeigen,
Wendet kein Elend,	Rufet die Arme
Macht dich nicht frei.	Der Götter herbei.

Ganz harmlos ist das in der Rückerinnerung an die Schweizer Reise von 1779 geschriebene Stücklein **Jery und Bätely**, so harmlos, daß wie von den guten Frauen sich gar nichts davon sagen läßt. Aber auch darin steht ein hübsches Liedchen: „Es rauschet das Wasser Und bleibet nicht stehn —“.

Die Fischerin entstand 1782; sie bot eigentlich nur den Reiz eines prächtigen Bühnenbildes: die beleuchteten Ufer eines Flusses, etwa der Ilm, an denen eine winzige Singspielhandlung vorgeht. Aber wie staunt man, wenn man beim Aufschlagen der ersten Seite das Dortchen singen hört: „Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?“ und so den Erlkönig bis ans Ende! Auch der Schlußgesang ist eines der reizendsten Volkslieder: „Wer soll Braut sein? — Eule soll Braut sein!“ aus Herders Völkerstimmen.

Lange, viel zu lange hat Goethe sich damit abgeplagt, die deutsche Oper künstlerisch zu veredeln, hat aber doch zuletzt geseufzt: „Zur Oper bereite ich mich — um so etwas zu machen, muß man alles poetische Gewissen, alle poetische Scham nach dem edlen Beispiel der Italiener ablegen.“ Weil Goethe das nicht vermochte, sind ihm seine Versuche dieser Art nicht geglückt. **Scherz, List und Rache** (1784) ist die ausgelassenste unter seinen kleinen Operndichtungen, ein Wirbeltanz zwischen Scapin, seiner Scapine und einem schwindelnden Arzt, Gestalten wie wir ihnen in einigen Molièreschen Possen begegnen. Dem im einzelnen ganz lustigen Scherz fehlt nur die dramatische Zuspitzung. — Das Singspiel **Erwin und Elmire** gehört in der ältesten Fassung noch in die späteren Frankfurter Tage (vgl. S. 559); 1787 hat Goethe es umgearbeitet, ohne es dadurch zu verbessern. Die eingestreuten Lieder, das köstliche vom Veilchen auf der Wiese, das auf Lili gedichtete rührende „Ihr verblühet, süße

Rosen" und die wunderschöne Arie Elmirens: „Mit vollen Atemzügen Saug' ich, Natur, aus dir Ein schmerzliches Vergnügen —" retten dieses Singspielchen vor der Vergessenheit.

Auch **Claudine von Villa bella** liegt in zwei Fassungen vor, von 1775 und 1789, — sozusagen Goethes „Räuber", ein Stoff wie in Klingers Zwillingen und in Leisewitzens Julius von Tarent, aber nach Goethes Art mit nichttragischem Ausgang. Der Crugantino ist eine die Form des bloßen Singspiels zersprengende wilde Gestalt. Auch hierin einige allbekannte Lieder, namentlich das: „Mit Männern sich zu schlagen" usw. — Zu Mozarts Zauberflöte hat Goethe einen unbedeutenden zweiten Teil gedichtet, der nicht zur Aufführung gelangte.

Von den Gelegenheitsdramen verdient Erwähnung das zum Geburtstage der Herzogin Amalie 1800 gedichtete Festspiel: Paläophron und Neoterpe, worin mit guter Laune der Gegensatz zwischen der alten und der neuen Dichtung allegorisch durch Griesgram und Haberecht für die Alten, Gelbschnabel und Naseweis für die Jungen dargestellt wird.

In dem zur Weihe des neuen Theaterchens in Lauchstädt geschriebenen Festspiel Was wir bringen stehen die so oft angeführten Verse abgeklärter Kunstanschauung:

Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen,
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

7. — Die Gedichte.

In diesen Zeitraum fallen, um nur die hervorragendsten anzuführen: „Wirkung in die Ferne", dieses schalkhafte Erzeugnis seines Hoflebens, und das eigentlich auf den Geburtstag der Königin Luise gedichtete „Ergo bibamus!"; das in Karlsbad (1810) entstandene „Tagebuch", das man in den älteren Ausgaben aus Gründen der Sittsamkeit wegließ; das holde Liedchen „Gefunden" (Ich ging im Walde So für mich hin), dessen Reiz wir voll genießen können, auch ohne zu wissen, daß Goethe es zur silbernen Hochzeit seiner Gewissensehe mit Christianen (Juli 1813) gedichtet hat. Mit Bleistift auf graues Papier geschrieben, liegt es jetzt in der Schatzkammer des Goethe- und Schiller-Archivs zu Weimar. Auch des rührenden Gedichtes auf Johanna Sebus (1809) sei dankbar gedacht.

8. — Der westöstliche Divan.

Wollt ihr kosten
Reinen Osten,
Müßt ihr gehn von hier zum selben Manne,
Der vom Westen
Auch den besten
Wein von jeher schenkt aus voller Kanne.
Als der West war durchgekostet,
Hat er nun den Ost entmostet;
Seht, dort schwelgt er auf der Ottomane.
(Rückert in den Östlichen Rosen.)

Die herrlichste Liederfrucht aber reifte dem mit 65 Jahren zum zweiten Male jung gewordenen Sänger aus seiner Beschäftigung mit der Liederdichtung des Persers Hafis in Hammers Übersetzung und aus den in jene Zeit fallenden, vom Glück der Liebe zu Marianne Willemer und vom Schmerze der Entsagungspflicht durchzitterten Tagen. Von den Werken seines höheren Alters ist die Liedersammlung des **Westöstlichen Divans** das frischeste und dichterisch tiefstempfundene. Einzelne Perlen auszulesen, ist überflüssig; der Divan gehört zu den Werken, die jeder Verehrer Goethes lesen muß, um sich an dem greisenden Wein des Dichters zu erfreuen. Nur dessen sei gedacht, daß im Divan die tiefen Aussprüche stehen:

Volk und Knecht und Überwinder,
Sie gestehn zu jeder Zeit:
Höchstes Glück der Menschenkinder
Sei nur die Persönlichkeit —

und der andere:

Nicht so vieles Federlesen!
Laß mich immer nur herein:
Denn ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heißt ein Kämpfer sein.

Der Divan enthält aber auch einige der schönsten, vielleicht die allerschönsten Gedichte, die je von einem weiblichen Dichter geschrieben wurden. Marianne von Willemer hat

sie an Goethe gerichtet, und dieser hat die Lieder der geliebten Dichterin gleich seinen eigenen in die Sammlung eingereiht. Die bekanntesten sind die drei von so vielen Tondichtern in Musik gesetzten, immer noch an unzähligen Liederabenden gesungenen: Was bedeutet die Bewegung, — Ach um deine feuchten Schwingen, — Hochbeglückt in deiner Liebe.

9. — Naturwissenschaftliche und kritische Prosawerke.

„Hätte ich mich nicht soviel mit Steinen beschäftigt und meine Zeit zu etwas Besserem verwendet, ich könnte den schönsten Schmuck von Diamanten haben", so hat einst Goethe zu Eckermann gesagt. Aber auch um den schönsten Schmuck von Diamanten wäre es ihm unmöglich gewesen, seinen Trieb zum Eindringen in die Geheimnisse der schaffenden Natur zu unterdrücken. Mit Unwillen hatte er Albrecht Hallers Ausspruch „Ins Innre der Natur dringt kein erschaffner Geist" verworfen und sich seit den Studententagen unausgesetzt mit der Naturwissenschaft in allen ihren Zweigen abgegeben. Im Goethehause zu Weimar sind seine reichen Sammlungen von Gesteinen zu sehen, und in einem Schälchen am Fenster seines Arbeitzimmers liegt noch der farbige Sand, dessen Untersuchung ihn bis in seine letzte Krankheit beschäftigt hatte. Die ganze Welt der Naturerscheinungen war ihm eine Einheit: Kundgebungen des unerforschlichen Weltgeistes, der Gottheit lebendiges Kleid. Die einzelnen aus dieser Tätigkeit Goethes entflossenen Bücher werden heute fast nur noch von den Fachleuten gelesen; sie können hier nur eine hindeutende Erwähnung finden.

Am 27. März 1784 schrieb Goethe an Herder:

> Nach Anleitung des Evangelii muß ich dich auf das eiligste mit einem Glücke bekannt machen, das mir zugestoßen ist. Ich habe gefunden — weder Gold noch Silber, aber was mir eine unsägliche Freude macht — das os intermaxillare am Menschen! Es soll dich auch recht herzlich freuen, denn es ist wie der Schlußstein zum Menschen.

Es war die Entdeckung des Zwischenkieferknochens am Menschen, dessen Vorkommen die Naturforscher geleugnet hatten. Goethe erblickte darin das Bindeglied der großen Lebenskette, die Tiere und Menschen zu einer höheren Einheit umschlang, und er wurde dadurch zu einem der großen Naturerkenner in der Reihe, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Charles Darwin gipfeite. — Bald nach seiner Rückkehr aus Italien veröffentlichte er einen „Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären"; den Anstoß zu seiner Überzeugung von einer allen Gewächsformen zu Grunde liegenden Urpflanze hatte er bei der Betrachtung einer Palme im Botanischen Garten zu Palermo erhalten. Die Freunde begriffen Goethes Neigung zur Naturforschung nicht; Wieland sprach spöttisch von der „Möglichkeit, wie ein übrigens ganz vernünftiger Mann ein so groß Belieben daran finden kann, acht Tage lang in einen Walfischkopf zu gucken, um die Entdeckung zu machen, daß die Nasenlöcher in der Nase sitzen". Goethe selbst hat vorübergehend seine Leistungen als Naturforscher höher als alle anderen gestellt. Besonders auf seinen von allen bisherigen abweichenden Versuch, eine neue Erklärung des Wesens der Farben zu geben — in der 1810 erschienenen „Farbenlehre" —, war er auf der Höhe seines Dichterruhmes stolzer als auf irgend eine andere Leistung:

> Für alles, was ich als Poet geleistet habe, bilde ich mir gar nichts ein. Es haben treffliche Dichter mit mir gelebt, es lebten noch trefflichere vor mir, und es werden ihrer nach mir sein. Daß ich aber in meinem Jahrhundert in der schwierigen Wissenschaft der Farbenlehre der Einzige bin, der das Rechte weiß, darauf tue ich mir etwas zugute.

Es ist zwecklos, heute zu bedauern, daß Goethe so viel kostbare Lebenszeit der Kunst abgezogen und der Wissenschaft zugewandt hat; daß ihn aber die Beschäftigung mit der Naturwissenschaft aus manchen dichterischen Plänen herausgerissen hat, dafür haben wir sein eigenes Zeugnis. Als er an der Nausikaa dichtete und ihm in Palermo die „Urpflanze" vor die Augen gekommen war, schrieb er: „Gestört war mein guter poetischer Vorsatz, der Garten des Alkinous war verschwunden."

Von seinen zahlreichen kleineren Schriften über alle Gebiete der Kunst wie der Wissenschaft sei nur so viel gesagt, daß darunter einige bleibende Meisterwerkchen deutscher Prosa

sind, die in einer richtigen Goetheausgabe für die Gebildeten stehen sollten. Hier können nur einige Überschriften zusammengestellt werden. Die Reihe eröffnet Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst" (vgl. S. 515), wohl schon 1771 entstanden, mit seiner von innen heraus glühenden schwungvollen Sprache. Von den kritischen Aufsätzen in den Frankfurter gelehrten Anzeigen sei vor allen der über den Sansculottismus in der Literatur genannt. — Auch in der Zeitschrift „Kunst und Altertümer" (seit 1816) steht vieles Lesenswerte. Zu bedauern ist die Zeit, die Goethe an die umfangreiche Schrift über den unbedeutenden Maler Philipp Hackert gewandt hat (1811).

Viertes Kapitel.

Faust.

Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern.

1. — Die Sage.

Durch die Jahrtausende der christlichen Geschichte raunt eine düster wilde Sage vom sündvollen Begehren eines Menschen über die Grenzen der Menschheit hinaus nach Zauberkräften, die nur der Gottheit innewohnen; vom Einsatz der Menschenseele und ihrer geläuterten Unsterblichkeit an die höllischen Mächte, um dafür auf Erden Genuß und Übermenschenkraft zu gewinnen. In der Apostelgeschichte gibt es einen Zauberer Simon; dieser wird schon in den ersten christlichen Jahrhunderten von der Sage mit der griechischen Helena zusammengebracht. In den ältesten literarischen Ausbildungen dieser Sage siegt der Himmel über die Hölle: Theophilus, der uns schon mehrmals begegnet ist, in der deutschen Dichtung zuerst vor tausend Jahren bei der Nonne Roswitha (vgl. S. 51); der gelehrte Mönch Baco in der englischen Literatur des 13. Jahrhunderts; die Legende vom Zauberer Cyprianus, der zuletzt ein gläubiger Christ wird; der Stoff des Dramas vom zauberkräftigen Magier des Spaniers Calderon (1637) — sie alle bieten die Schlußwendung des Sieges über die List des Teufels. Meist ist es die heilige Jungfrau, durch die der unselige Mensch gerettet wird: das Ewigweibliche, das bei dem größten Gestalter der Sage ja auch den der Hölle Verfallenen himmelan zieht. Um Ausgang des Mittelalters verschwindet dieser Abschluß der Sage, und seit der Zeit der Humanisten verfällt der Teufelsbeschwörer zuletzt selbst rettungslos dem Teufel.

Ihren ersten literarischen Niederschlag in deutscher Sprache fand die uralte Sage in dem von Johann Spieß 1587 in Frankfurt herausgegebenen Faustbuch (vgl. S. 244). Danach war Faust der Sohn eines Bauern aus Roda bei Weimar. Für Liebhaber tiefsinniger Symbolik in den Ereignissen ein herrlicher Fall: Frankfurt und Weimar als Geburtsstätten des gedruckten und des lebendigen Faust! In einer Berliner Ausgabe des Faustbuches von 1590 wird schon der Faßritt aus Auerbachs Keller erzählt. Den Inhalt des ältesten Druckes bilden allerlei von Faust verübte rohe Possen: Verwandlung von Pferden in Strohwische, von Brevieren in Kartenspiele; aber auch schon das Kunststück mit den vorgegaukelten Trauben, ja das Erscheinen der Helena und die Musik, die der Teufel anstimmen läßt, um Fausts Reue zu übertönen. Wichtiger aber ist, daß bei aller Roheit des Inhalts und der Sprache jenes älteste Faustbuch doch schon den tieferen Gedanken der Sage ausspricht in den dichterischen Worten: „Faust nahm Adlerflügel an sich und wollte alle Gründe im Himmel und auf Erden erforschen." Auf deutschem Boden zuerst wurde der Stoff der höheren Dichtung zugänglich gemacht, bei uns zuerst „Sehen wir der alten Sage Mächt'ge Augen aufgetan". — Der Teufel, mit dem Faust den höllischen Vertrag schließt, heißt in dem Buche von Spieß Mephostophiles; die Seelenverschreibung erfolgt mit Blut; der Höllenbund wird geschlossen, weil Faust strebt, „die Elemente zu spekulieren". Von den verwässernden

Fortbildungen der Faustsage durch Widmann (1599) wurde schon früher berichtet (S. 245). Von 1674 rührt eine Bearbeitung des furchtbaren Widmannschen Wälzers durch einen gewissen Pfizner her; daneben erschienen abgekürzte Erzählungen vom Faust als kleine löschpapierne Volksbücher, die eigentliche Quelle der Überlieferung der Sage durch die Jahrhunderte bis in Goethes Zeit.

Das Faustbuch von Spieß muß auf einem bisher unerforschten Wege nach England gelangt sein, vielleicht durch englische Komödianten: 1592 dichtete ein englischer Stürmer und Dränger, Christoph Marlowe, seine Tragödie Faustus, die sich bei aller dichterischer Freiheit eng an die Begebenheiten des Buches von Spieß hält. Mit kühnem dramatischen Griffe schuf Marlowe die klassische Eröffnung des Faustdramas: Faust in seinem Studierzimmer, die Wissenschaft aller Fakultäten durchmusternd und sie alle verwerfend. Zuletzt ruft er aus: „Ein Halbgott ist der Jünger der Magie, Drum will zur Gottheit ich empor durch sie!" Vom übrigen Inhalt des Marloweschen Dramas nur noch soviel: Mephistopheles erscheint dem Faust, Höllenvertrag, Verlangen Fausts nach Sinnenlust, Zauberreise durch die Länder, zuletzt nach Rom, Heraufbeschwörung Alexanders und Darius' vor dem Kaiser, Zauberspäße rohester Art, Abschiedsmahl mit seinem Schüler, Erscheinung der Helena; nach Ablauf der Vertragsfrist um zwölf Uhr nachts kommen die Teufel und zerreißen Faust. Das Marlowesche Drama wurde von den englischen Komödianten für die festländische Volksbühne umgearbeitet und im 17. Jahrhundert in vielen Städten Deutschlands aufgeführt. Umarbeitungen in ein deutsches Volkstück folgten bald, und Aufführungen dieses Volkstückes vom Dr. Faust fanden bis weit über Goethes Knabenjahre hinaus überall in Deutschland statt.

2. — Goethes Quellen.

Marlowes Drama hat Goethe erst 1818 in einer Übersetzung Wilhelm Müllers gelesen. Die Urdichtung war ebensowenig die Quelle seines Faust wie die Bücher von Spieß, Widmann oder Pfizner. Wohl aber hat der Knabe Goethe eines der späteren kleinen Volksbücher von Faust gelesen; auch Puppenspiele und Aufführungen des Volkstückes von Faust hat er in Frankfurt und Leipzig gesehen. In einem der aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammenden Volkstücke findet sich schon eine Art Vorspiel in der Hölle. Wie Goethe, nur noch früher, hatte Lessing von einer Theatergesellschaft in Berlin eine ebenso traurige wie dank dem Pickelhering lustige Faustkomödie aufführen sehen. Ebenso haben die stürmenden Zeitgenossen Goethes, Klinger und Maler Müller, die Puppenspiele und Volkstücke von Faust gekannt. In einem der alten Puppenspiele gibt es u. a. diese Auftritte: Fausts verzweiflungsvolles Selbstgespräch im Eingang; Studenten, die in Wahrheit Höllengeister sind, besuchen Faust; das verheißende Wort Eritis sicut deus ertönt; Fausts Famulus heißt Wagner, wie übrigens schon im Faustbuche von Spieß. Zu Goethes Kenntnis des Puppenspiels und der jüngeren Volksbücher kam hinzu die gründliche Kenntnis von Auerbachs Keller mit dessen Faustbildern an den Wänden; in einem der Jugendbriefe Goethes spricht er vom „Auerbachshof, wo ich alle Tage lag". Auch den Selbstmordversuch, ja schon den höllischen Hund fand er in seinen gespielten und gelesenen Quellen; für den zweiten Teil seines Dramas die Beschwörung der Helena am Hofe des Kaisers, die Heirat von Faust und Helena samt ihrer Beider Sohne. Woher das Gretchen stammt, ob Goethe dabei mehr an eine frühe Knabenliebe oder an sein Trauerspiel mit Friederike gedacht hat; ob der Auftritt: Faust allein in Gretchens Zimmer nach einem ähnlichen in Rousseaus Heloise oder aus ebenso wahrscheinlicher eigener Eingebung entstanden ist; ob wirklich die Verse von den auf- und niedersteigenden und sich die goldenen Eimer reichenden Himmelskräften aus einer Schrift des Brüsseler Naturforschers Helmont oder aus der Aurea catena Homeri von Kirchwegner herrühren; ob es ein lebendiges Vorbild zur Frau Marthe Schwertlein, zu Valentin, zum Bärbelchen gegeben hat, und viele ähnliche gewissen zum Glück verschwindenden Goetheforschern ungemein wichtige Fragen darf der genießende Leser des Faust ohne

Reue auf sich beruhen lassen. Allenfalls diene als Beweis für den Goethischen Ausspruch: „Orient und Occident sind nicht mehr zu trennen" die Tatsache, daß das Vorspiel auf dem Theater angeregt wurde durch ein ähnliches zu des Kalidasa indischem Drama Sakuntala, das Goethe 1791 in der Forsterschen Übersetzung kennen lernte.

3. — Die Lebensarbeit am Faust.

Der Faust hat Goethes Dichterleben von den Anfängen bis ans Ende umspannt; sechzig Jahre, mit manchen langen Unterbrechungen, hat ihn seine und des deutschen Volkes gewaltigste Dichtung beschäftigt. Zunächst stehe hier eine Übersicht seiner Arbeit am ersten Teil. In den „Mitschuldigen" findet sich 1769 die erste Erwähnung des „Doctor Faust" bei Goethe. Daß er sich in Straßburg 1770 mit dem Stoffe beschäftigt hat, sagt er uns selbst im 10. Buch von Dichtung und Wahrheit. Ob die ersten entwerfenden und ausführenden Federstriche 1771 oder erst 1773 getan wurden, steht nicht fest; 1773 schrieb sein Freund Gotter an ihn: „Schick mir dafür den Doctor Faust, Sobald dein Kopf ihn ausgebraust." Fritz Jacobi kannte den König von Thule schon 1774; im Oktober 1774 verzeichnet Boie in seinem Tagebuch, nachdem Goethe ihm die Bruchstücke seiner Dichtung vorgelesen: „Sein Dr. Faust ist fast fertig", und in einem Brief: „Sein Doctor Faust scheint mir das Größte und Eigentümlichste von allen." Im Dezember 1774 hatte Knebel die Bruchstücke des Faust gelesen und schrieb von „ganz ausnehmend herrlichen Szenen". — Der König von Thule wurde in einer Sammlung von „Volksliedern" 1782 gedruckt; von der „Hexenküche" wissen wir, daß Goethe sie — eine harte Nuß für die Anbeter der Macht des „Milieu" — in den Gärten der Villa Borghese zu Rom 1788 gedichtet hat. Eine Urhandschrift des ersten Teils des Faust von Goethe selbst gibt es nicht mehr. Im Jahre 1790 erschien „Faust. Ein Fragment", ohne Zueignung, Vorspiel und Prolog im Himmel, ohne die zum Selbstmordversuch führenden Betrachtungen Fausts, auch ohne Spaziergang vor dem Tor, Beschwörung des Pudels, Gespräch mit Mephistopheles, Ermordung Valentins. Das Bruchstück von 1790 schließt mit dem Auftritt in der Kirche.

Hauptsächlich auf Schillers Antrieb wurde die Arbeit am Faust 1797 wieder aufgenommen; am 16. April 1800 schrieb ihm Goethe: „Der Teufel, den ich beschwöre, gebärdet sich sehr wunderlich." Die Zueignung und das Vorspiel auf dem Theater wurden 1797, der Prolog im Himmel erst 1806 gedichtet; der Auftritt „Vor dem Tor" war schon 1801 entstanden. Der vollendete erste Teil des Faust in der uns jetzt vorliegenden Gestalt erschien 1808 und wirkte sogleich mit überwältigender Macht. Im Februar 1825 wurde die Arbeit am zweiten Teil begonnen; der dritte Akt: Helena und Faust wurde 1827 abgesondert veröffentlicht; am 22. Juli 1831 hat Goethe die Dichtung abgeschlossen, die ihn, immer wieder aus dem Dunkel auftauchend, durch zwei Menschenalter begleitet und immer aufs neue gezwungen hatte, die schwankenden Gestalten zu bannen und festzuhalten. Zu Eckermann sagte er nach dem letzten Vers am Faust: „Mein ferneres Leben kann ich nunmehr als ein reines Geschenk ansehn, und es ist jetzt im Grunde ganz einerlei, ob und was ich noch etwa tue." Im Nachlaß aber fanden sich die Abschiedsverse, die allerdings schon 1800 gedichtet waren, und worin er der Müdigkeit an seinem großen Werk Ausdruck leiht:

Am Ende bin ich nun des Trauerspieles,
Das ich zuletzt mit Bangigkeit vollführt,
Nicht mehr vom Drange menschlichen Gewühles,
Nicht von der Macht der Dunkelheit gerührt.
Wer schildert gern den Wirrwar des Gefühles,
Wenn ihn der Weg zur Klarheit aufgeführt?
Und so geschlossen sei der Barbareien
Beschränkter Kreis mit seinen Zaubereien.

4. — Goethe über den Sinn des Faust.

Von Sinn und Absicht des Faust handelt eine Literatur hundertmal größer als Goethes sämtliche Werke. Friedrich Vischers des Dichters oder Kuno Fischers und Otto Pniowers der Gelehrten Schriften zum Faust bieten dem Leser, der nach deutscher Art nicht bloß Dichtung rein genießen, sondern durchaus auch der Philosophie und Philologie des Faust nachspüren will,

vortreffliche Belehrung. Der Faust ist das Riesendrama der sich durch alle Irrpfade der Leidenschaften emporringenden und empordringenden Menschheit. Soll der Leitgedanke für den ersten Teil des Faust mit kurzen Worten genannt werden, so sei es mit den Versen Goethes, die über diesem Kapitel stehen. Im Maskenzuge von 1818 spricht Mephistopheles: „Ich macht' ihm deutlich, daß das Leben Zum Leben eigentlich gegeben", im Gegensatz zum Wissen, zu „Grillen, Phantasien und Spintisiererei". Ob und welchen einheitlichen Gedankenplan Goethe von Anfang an mit seinem Faust vorgehabt, darüber wird von den besten Kennern gestritten; wir müssen uns also wie so oft an Goethe selbst halten. Kurz vor seinem Tode hat er zu W. von Humboldt ausgesprochen: „Es sind über sechzig Jahre, daß die Konzeption des Faust bei mir jugendlich, von vornherein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich, vorlag." Dies müßte bedeuten, daß gleich nach dem ersten Plan Faust nicht zur Hölle fahren sollte. Am 6. Mai 1827 hatte Goethe zu Eckermann gesagt:

> Da kommen sie, und fragen, welche Idee ich in meinem Faust zu verkörpern gesucht. Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte! Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, das wäre zur Not etwas. Aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung. Und ferner, daß der Teufel die Wette verliert, und daß ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Besseren aufstrebender Mensch zu erlösen sei, das ist zwar ein wirksamer, Manches erklärender guter Gedanke, aber es ist keine Idee, die dem Ganzen und jeder einzelnen Szene im Besonderen zu Grunde liege. Es hätte auch in der Tat ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es im Faust zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen! Es war im Ganzen nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben.

Dies wurde gesprochen, bevor der zweite Teil des Faust mit seinen überreichen Verkörperungen des Abstrakten gedichtet war.

Über Goethes abschließende Auffassung vom Einheitsgedanken des Gesamtwerkes belehrt uns, besser als irgendein gelehrtes Buch, Goethes Äußerung zu Eckermann am 6. Juni 1831:

> Gerettet ist das edle Glied
> Der Geisterwelt vom Bösen:
> Wer immer strebend sich bemüht,
> Den können wir erlösen,
> Und hat an ihm die Liebe gar
> Von oben teilgenommen,
> Begegnet ihm die selige Schar
> Mit herzlichem Willkommen.
>
> In diesen Versen ist der Schlüssel zu Fausts Rettung enthalten: in Faust selber eine immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende, und von oben die ihm zu Hilfe kommende ewige Liebe. Es steht dieses mit unserer religiösen Vorstellung durchaus in Harmonie, nach welcher wir nicht bloß durch eigene Kraft selig werden, sondern durch die hinzukommende göttliche Gnade.

---

8. — Der Urfaust.

Als Goethe 1775 nach Weimar ging, brachte er die Handschrift eines Faustdramas mit, und bald nach seiner Ankunft hören wir, z. B. von Fritz Stolberg, daß Goethe am Hof schon Ende November zu gewaltiger Rührung der beiden Herzoginnen „seinen halbfertigen Faust" vorgelesen hat. Lange wußte man nicht, was in jener von Goethe vorgelesenen Handschrift des Faust gestanden hatte; 1887 entdeckte Erich Schmidt mit wohlverdientem Forscherglück bei einem Großneffen des weiland Weimarischen Hoffräuleins Luise von Göchhausen die Abschrift eines Faust von Goethe und veröffentlichte sie in demselben Jahre: den sogenannten **Urfaust**. Die Vorlage dieser Abschrift hat Goethe wahrscheinlich vernichtet. Der uns erhaltene sogenannte Urfaust enthält: Fausts erstes Selbstgespräch, Faust und Geist, zweites Selbstgespräch, Faust und Wagner, Mephistopheles und Student, Auerbachs Keller, den kurzen Auftritt: Landstraße, Begegnung Fausts mit Margarete usw. bis zu dem Auftritt: Dom, mit dem wichtigen, in späteren Ausgaben fehlenden Zusatz: „Exequien der Mutter Gretchens", Valentin vor Gretchens Haus, aber ohne die Ermordung Valentins, Trüber Tag, Feld, — Nacht, offen Feld, — Kerker. In der Abschrift der Göchhausen fehlen also: das große Selbstgespräch Fausts bis zum Erklingen der Osterglocken, der Auftritt vor dem Tor, die erste Erscheinung des Mephistopheles, sogar der ganze Höllenpakt,

die Walpurgisnacht. Nichts beweist uns, daß dieser abschriftliche Urfaust wirklich alles enthält, was Goethe in ganz- oder halbfertiger Form 1775 nach Weimar mitgebracht hat. Es ist unwahrscheinlich, daß er den Mittelpunkt des Faustdramas: den Bund mit dem Teufel, noch gar nicht angefangen hatte. Die Stelle im Urfaust: „Wandle ihn, du unendlicher Geist, wandle den Wurm wieder in die Hundsgestalt!" beweist, daß Goethe schon damals den Auftritt mit dem Pudel erdacht oder irgendwie ausgeführt hatte, und die Worte des Mephistopheles am Schlusse des Urfaust: „Über der Stätte des Erschlagenen schweben rächende Geister, die auf den rückkehrenden Mörder lauern" lassen keinen Zweifel, daß auch die Ermordung Valentins schon geplant oder gedichtet war. — Die Bruchstücke des Urfaust sind, wie wir aus starken Stilverschiedenheiten schließen dürfen, nicht kurz nacheinander entstanden; einige Auftritte erinnern an Goethes Leipziger Jugendstil, so der Auerbachskeller, auch der Auftritt zwischen Mephisto und dem Studenten; anderes ist schon in dem höheren Stil aus Goethes beginnender Reife. Vier bis fünf Jahre dichterischer Arbeit mögen darüber hingegangen sein.

Der Urfaust beginnt mit dem Auftritt „Faust unruhig auf seinem Sessel am Pulten":

Hab nun ach die Philosophey,
Medizin und Juristerey,
Und leider auch die Theologie
Durchaus studirt mit heißer Müh.
Da steh ich nun ich armer Tohr
Und bin so klug als wie zuvor.
Heiße Docktor und Professor gar,
Und ziehe schon an die zehen Jahr
Herauf herab und quer und krumm
Meine Schüler an der Nas herum
Und seh daß wir nichts wissen können,
Das will mir schier das Herz verbrennen.
Zwar bin ich gescheuter als alle die Laffen,
Docktors, Professors, Schreiber und Pfaffen,
Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,
Fürcht mich weder vor Höll und Teufel.
Dafür ist mir auch alle Freud entrissen,
Bild mir nicht ein, was rechts zu wissen,
Bild mir nicht ein, ich könnt was lehren,
Die Menschen zu bessern und zu bekehren;
Auch hab ich weder Gut noch Geld
Noch Ehr und Herrlichkeit der Welt.
Es mögt kein Hund so länger leben!

Der Schluß des Auftrittes im Kerker lautet in der Fassung des Urfaust:

Margarethe: Tag! Es wird Tag! Der lezte Tag! Der Hochzeit Tag! — Sags niemand, daß du die Nacht vorher bey Gretgen warst. — Mein Kränzgen! — Wir sehn uns wieder! — Hörst du, die Bürger schlürpfen nur über die Gassen! Hörst du? Kein lautes Wort. Die Glocke ruft! — Krack, das Stäbgen bricht! — Es zuckt in jedem Nacken die Schärfe, die nach meinem zuckt! — Die Glocke hör!

Mephistopheles erscheint.

Mephisto: Auf! oder ihr seyd verlohren, meine Pferde schaudern, der Morgen dämmert auf.

Margarethe: Der! Der! Laß ihn, schick ihn fort! Der will mich! Nein! Nein! Gericht Gottes, komm über mich, dein bin ich! rette mich! Nimmer, nimmermehr! Auf ewig lebe wohl! Leb wohl, Heinrich!

Faust (sie umfassend): Ich lasse dich nicht!

Margarethe: Ihr heiligen Engel, bewahret meine Seele! — mir grauts vor dir, Heinrich.

Mephisto: Sie ist gerichtet!

(Er verschwindet mit Faust, die Thüre rasselt zu, man hört verhallend:)

Heinrich! Heinrich!

---

6. — Das Erscheinen des ersten Teils.

Die Form des ersten Teiles des Faust hat Goethe aufs glücklichste getroffen, indem er die Hans Sachsischen freien Verse seiner jugendlichen Fastnachtspiele wählte, sie aber nach den Forderungen der dramatischen Gestaltung beliebig straffer oder auch noch loser spannte, sie in getragene, oft sogar schon klassisch edle Formen erhob. Dazwischen stehen ganz freie Rhythmen, und es ertönen lyrische Klänge, die seitdem nicht wieder verhallt sind. Das Gebet „Ach neige, Du schmerzenreiche, Dein Antlitz ab zu meiner Not!" steht schon, in dieser etwas abweichenden Fassung, im Urfaust. Schiller mochte anfangs nicht den „bänkelsängerischen Ton" des Bruchstücks von 1790, hat aber dennoch zur Vollendung des Faust unablässig gedrängt. Das Erscheinen des vollendeten ersten Teiles (1808) hat er nicht mehr erlebt. Die Wirkung auf die Leser war unwiderstehlich; gleich beim Erscheinen hieß es in einer Leipziger Zeitschrift: „Es ist das Höchste, was der Genius der deutschen Dichtkunst hervorgebracht hat",

und dieses Urteil wurde bald zum herrschenden in der ganzen deutschen Leserwelt. Vereinzelte Ausnahmen, so namentlich Klopstocks völliges Versagen auch in diesem Falle („Was man erzählt von Doktor Faust, Ist weiter nichts als Lug der Möncherei"), nehmen uns kaum Wunder.

7. — Der zweite Teil.

Der in Goethes höchstem Greisenalter entstandene zweite Teil des Faust ist noch immer Gegenstand des Geschmackstreites zwischen den gelehrten und den ungelehrten Lesern. Goethe selbst hat über die Vollendung des Faust zu verschiedenen Zeiten verschieden gedacht: 1797 nannte er ihn zu Schiller eine „barbarische Komposition" und meinte, das Ganze „werde immer ein Fragment bleiben". Und Schiller hat an Goethe geschrieben: „Für eine so hoch aufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält." Dann noch einmal Goethe darüber: „Es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende, Allein ein Ganzes ist es nicht." Es ist dann schließlich doch äußerlich zu einem Ganzen geworden, aber der unbefangene Leser wird weder den Gang der Handlung noch den von Goethe gewählten Erlösungsabschluß für ein aus dem Kern des Stoffes selbst herausgewachsenes Ganzes halten. Darüber, daß der zweite Teil des Faust eine Fülle edelster dichterischer Schönheiten birgt, ist auch bei Denen kein Zweifel, die das Werk als Ganzes verwerfen oder es, wie Goethes zürnender Bewunderer Vischer, mit schärfstem Spott verfolgen. Stellen wie die Szene der Helena im dritten Akt, das Gespräch zwischen Mephistopheles und dem nun gereiften Schüler aus dem ersten Teil, der herrliche Klagegesang auf Euphorion-Byron, Fausts letzte große Rede, darin die Verse: „Es kann die Spur von meinen Erdentagen Nicht in Äonen untergehn", auch die andern, die zu Goethes letztgeschriebenen gehören: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, Der täglich sie erobern muß", — und so viele noch, die der Leser kennt oder aufsuchen soll, zeigen Goethes Dichterkraft schon nahe den dunkeln Pforten zur Unsterblichkeit in einem uns blendenden Glanze. Gottfried Kellers Urteil dringt jetzt immer mehr durch: „Wir sind bei weitem nicht geneigt, das seltsame Werk lediglich als das Produkt des unfähigen Hochalters anzusehen, halten es im Gegenteil für das Produkt behaglich heiterer, noch sehr kräftiger Willkür, die nichts nach den Anforderungen des Gesamtbedürfnisses, sondern nur nach demjenigen der persönlichen Stimmung fragt." Niemals aber wird es einigen verzückten Goetheanbetern gelingen, hochgebildeten, aber nichtgelehrten Lesern den zweiten Teil des Faust als ein vollendetes Kunstwerk und selbst die krausesten Einfälle und Formen als besondere Schönheiten aufzureden. Gegen Vischers Satire „Faust, der Tragödie dritter Teil" wird sich nur entrüsten, wer nicht begreift, daß ein Dichter wie Vischer, aber nur ein solcher, das Recht hatte, den „Zorn seiner gekränkten Liebe" in einer Form auszuströmen, die Goethen selber entwaffnet haben würde.

Die Aufführung des ersten Teiles des Faust wurde in Braunschweig im Januar 1829 gewagt, Weimar folgte zur Nachfeier von Goethes Geburtstag; in Berlin wurde der Faust mit der Musik des Fürsten Radziwill im Oktober 1835 aufgeführt. — Der zweite Teil des Faust wurde in Hamburg 1854 dargestellt, in Berlin zuerst 1889 im Deutschen Theater, seitdem noch oft wiederholt.

8. — Die Bedeutung des Faust.

An Bedeutung für die deutsche Geistesbildung wird Goethes Faust von keinem Werke der Weltliteratur der letzten Jahrhunderte übertroffen. Irgend etwas Neues zur Würdigung unseres größten Dichterwerkes hinzuzufügen, dazu versagt angesichts einer Literatur über den Faust von mehr als hundert Jahren der Mut. Daß es Stellen darin gibt, die zum Erhabensten in der Dichtung aller Zeiten und Völker gehören, weiß der Leser, und wie sehr die deutsche Bildungsprache bis in die Alltagsrede der höheren Stände hinein durch den Faust gefärbt ist, das lehrt uns fast jeder öffentliche Vortrag, jede Zeitung, manches Gespräch. Ohne Besinnen würde jeder Deutsche von einiger Bildung auf die Frage eines zweifelnden Fremden: Was habt ihr Größtes in der Weltgeschichte des Geistes aufzuweisen? ruhig erwidern: Ein deutscher

Dichter hat den Faust gedichtet. Goethe hat in der Besprechung einer französischen Übersetzung des Faust über sein Werk gesagt, „daß es für immer die Entwickelungsperiode eines Menschengeistes festhält, der von allem, was die Menschheit peinigt, auch gequält, von allem, was sie beunruhigt, auch ergriffen, in dem, was sie verabscheut, auch befangen, und durch das, was sie wünscht, auch beseligt worden". Von Vischer aber, dem von den Pächtern der „Goethereife" vielgeschmähten Dichter und Kunstforscher, rühren die schönsten Worte her, die zum Preise des tragischen Gipfels im Faust, sicher des Höchsten, was die Tragödie je hervorgebracht, Gretchens im Kerker, gedichtet wurden:

Lasset in Flammen Alles vergehen,
Was sie geschaffen, die Meisterhand,
Lasset den Namen selbst vergessen,
Aber die Blätter gerettet sein,
Die wenigen, die dies Bild entrollen:
Wie, so werden die Enkel fragen,
Wer ist der Geist, der namenlose?
Wer vermag mit so sichrer Hand
Aus des Lebens und aus der Seele
Tiefen zu schöpfen und zu holen,
Wer mit so ungeschminktem Bild
Jegliches Herz in seinem geheimsten
Marke zu packen und zu schütteln?

Fünftes Kapitel.

Letzte Tage und Werke.

Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

1. — Das Lebensende.

Goethes ganz Deutschland, ja die ganze Kulturwelt überglänzendes Lebenslicht begann zu erbleichen. Tiefer und tiefer sanken die Abendschatten auf ihn nieder, immer öder wurde seine Vereinsamung durch den Tod der liebsten und nächsten Menschen. Christiane war 1816 gestorben, der Großherzog Karl August 1828, die Großherzogin Luise 1830, und am 28. Oktober desselben Jahres traf ihn der letzte, härteste Schlag: sein einziger Sohn August starb in Rom als Opfer ungezügelter Leidenschaften. Da brach auch Goethes fast übermenschliche Kraft zum Leiden einmal zusammen: ein Blutsturz rächte die gewaltsame Zurückhaltung des Seelenschmerzes, und nur seine wunderbare Gabe zum Leben ließ ihn vor der Schwelle des Grabes noch für ein Jahr und einige Monate auferstehen.

Bis ins hohe und höchste Alter hinein hat ein Gnadengeschick ihm das Streben nach immer neuer Bildung, immer weiter ausholendem Umfassen der Welt beschieden. Mit 68 Jahren lernt er noch Arabisch verstehen und schreiben; mit mehr als 80 Jahren folgt er nicht nur den Fortschritten der Naturwissenschaft, so ihrer Umwälzung durch Geoffroy de Saint-Hilaire, die ihm viel wichtiger erscheint als die Juli-Revolution von 1830, sondern auch dem Aufschwunge der französischen Literatur durch Mérimée und die Romantiker unter Victor Hugos Führung, durch Béranger und Balzac. Über die gesamte Welt der Geister schaut sein Auge hinaus; er selbst gleicht dem Türmer am Schlusse seines Faust: „Zum Sehen geboren, Zum Schauen bestellt." Mit den englischen Dichtern und Denkern, mit Byron, Walter Scott und Carlyle steht er im Briefwechsel, und besonders an Byrons blendender Meteorbahn haften seine bewundernden Augen.

Und mit der uns schon bekannten, aber immer wieder in Erstaunen setzenden neuen „Pubertät des Herzens" wurde der Dreiundsiebzigjährige noch einmal von einer uns schmerzlich berührenden letzten Leidenschaft für ein ganz junges Mädchen ergriffen: für die 1804 geborene Ulrike von Levetzow, die er im Sommer 1822 in Marienbad kennen gelernt hatte. Im Sommer 1823 sah er sie wieder, faßte vorübergehend den Gedanken, sich mit ihr zu vermählen, verzichtete aber, wie er schon öfter verzichtet hatte, und sagte in der Marienbader Elegie, was er litt. Ulrike ist unvermählt erst 1899 gestorben.

Das Haus am Frauenplan zu Weimar wird zum Wallfahrtziel jedes gebildeten Reisenden. Aus Dänemark kommen Baggesen und Öhlenschläger zu ihm; Max von Schenkendorf sieht Goethe und singt tiefergriffen:

Nun hab' ich dich gesehen, In fernen sel'gen Höhen,
Du hohes Heldenhaupt, Von frischem Kranz umlaubt.

Die Dichter einer neuen Zeit pilgern zu ihm, Grillparzer steht mit tränenden Augen vor Goethe, und selbst Heine schreibt nach einem für ihn wenig erfreulich abgelaufenen Besuch: „Er trug sein Haupt immer stolz und hoch, und wenn er sprach, wurde er immer größer, und wenn er die Hand ausstreckte, so war es, als ob er mit dem Finger den Sternen am Himmel den Weg vorschreiben könne, den sie wandeln sollten."

An allem, was für die Zukunft der Menschheit bedeutungsvoll zu werden verspricht, nimmt Goethe mit dem Feuer der Jugend Teil: er bespricht die umwälzenden Folgen eines Suezkanals und ahnt den ungeheuern Umschwung menschlicher Kultur durch die in seinen letzten Lebensjahren in England entstehenden Eisenbahnen. „Durchklärt steht Goethe der Greis vor uns, überschauend mit durchdringendem und doch freundlichem Auge und mit dem Lächeln des Wohlwollens" (Vischer).

Einen unvergleichlichen jungen Arbeitsgehilfen fand er in dem Manne, dessen sich dankbar erinnern muß, wer Goethes Leben bis ans Ende betrachtet: Johann Peter Eckermann (1792—1854) aus dem hannöverschen Städtchen Winsen. Am 10. Juni 1823 wurde er zuerst von Goethe empfangen und rechnete „diesen Tag zu den glücklichsten seines Lebens". Er hat mit Unterbrechungen bis zu Goethes Tod ihm nahegestanden, und die Aufzeichnungen über Goethes Unterredungen mit ihm sind eines der unentbehrlichen Werke zur Goethekunde. Ihre Zuverlässigkeit, wenn auch nicht bis in jedes Wort, ist uns dadurch verbürgt, daß Goethe die Eckermannsche Niederschrift durchgesehen hat.

Am 17. März 1832 erkrankte Goethe an einer Erkältung; um die Mittagstunde des 22. März sank das Haupt des Sitzenden mit gebrochenen Augen in die Ecke des Lehnstuhls am Bett, — und nun schildere der treue Eckermann, dem der große Augenblick wahrhaft klassische Worte eingegeben, wie er die irdische Hülle des Unsterblichen am Morgen nach Goethes Tode gesehen hat:

Auf dem Rücken ausgestreckt, ruhte er wie ein Schlafender; tiefee Friede und Festigkeit waltete auf den Zügen seines erhaben-edeln Gesichts. Die mächtige Stirn schien noch Gedanken zu hegen. Ich hatte das Verlangen nach einer Locke von seinen Haaren, doch die Ehrfurcht verhinderte mich, sie ihm abzuschneiden. Der Körper wae nackend in ein weißes Betttuch gehüllt, große Eisstücke hatte man in einiger Nähe umhergestellt, um ihn frisch zu erhalten so lange als möglich. Friedrich schlug das Tuch auseinander, und ich erstaunte über die göttliche Pracht dieser Glieder. Die Brust übeeaus mächtig, breit und gewölbt; Arme und Schenkel voll und sanft muskulös; die Füße zierlich und von der reinsten Form, und nirgends am ganzen Körpee eine Spue von Fettigkeit odee Abmageeung und Verfall. Ein vollkommener Mensch lag in großer Schönheit vor mir, und das Entzücken, das ich darüber empfand, ließ mich auf Augenblicke vergessen, daß der unsterbliche Geist eine solche Hülle veelassen. Ich legte meine Hand auf sein Herz — es war überall eine tiefe Stille — und ich wendete mich abwärts, um meinen verhaltenen Thränen freien Lauf zu lassen.

Aus der Ferne von bald drei Menschenaltern erscheint uns Goethes fast zwei halbe Jahrhunderte überspannendes Leben als das eines Lieblings der Götter. Bis in die Ätherhöhen hatte er nach dem kühnen Jugendwunsche die Pyramide seines Lebens hinaufgespitzt. Bevor er die Augen zum letzten Male schloß, durfte er das Kunstwerk seines Lebens loben: „Schaute von den vielen Stufen Unsers Pyramidenlebens Viel umher und nicht vergebens." Dennoch hat er einst zu Eckermann geseufzt: „Im Grund ist mein Leben nichts als Mühe und Arbeit gewesen, und ich kann wohl sagen, daß ich in meinen 75 Jahren keine vier Wochen eigentliches Behagen gehabt. Es war das ewige Wälzen eines Steins, der immer von neuem gehoben sein wollte."

2. — Goethes Nachkommen.

Goethes Stamm ist erloschen. Sein Sohn August hat sich 1817 mit Ottilie von Pogwisch verheiratet; aus dieser Ehe waren zwei Söhne, Walter (1818—1885) und Wolfgang (1820—1883), und eine mit 16 Jahren 1844 in Wien gestorbene Tochter Alma geboren. Goethes beide Enkel, einst die Freude seines einsamen Alters, sind unvermählt,

vergrämt, erdrückt unter der Last des großväterlichen Namens, wie Schatten in einer fremden Welt lang umhergegangen, das große Erbe mit krankhafter Angst hütend. Großherzig aber hat der Letzte seines Stammes dafür gesorgt, daß das Goethehaus für alle Zukunft aus den ererbten Gütern des Ahnherrn dem deutschen Volk erhalten bliebe.

3. — Goethe und die Andern.

Über Goethes persönliches Verhältnis zu seinen hervorragenden Zeitgenossen wurde schon an vielen geeigneten Stellen berichtet. Zu ergänzen bleiben noch die Beziehungen zu einigen Jüngeren. Obenan steht die zu Lord Byron, von der zu bedauern ist, daß sie zu keiner persönlichen Begegnung geführt hat. Aus Eckermanns Aufzeichnungen sehen wir eine bis zur Schwärmerei gehende Anerkennung Goethes für Byron, wie er sie seit Schillers Tode für keinen andern Dichter gezeigt hat. Aussprüche wie: „Die eigentlich poetische Kraft ist mir bei niemand größer vorgekommen als bei ihm. — Byron allein laß ich neben mir gelten. — Byrons Talent ist inkommensurabel" findet man in immer neuen Formen. Byron sandte sein Drama Sardanapal 1821 an Goethe; der Stolzeste der Stolzen hat als Widmung eingeschrieben: „Huldigung eines Vasallen an seinen Lehnsherrn", und die gedruckte Widmung galt „dem erlauchten Goethe". Vor seiner Todesfahrt nach Griechenland hatte er Goethes dichterischen Zuruf empfangen: „Ein freundlich Wort kommt eines nach dem andern"; er dankte ihm in rührend bescheidener Prosa, denn „es stände mir übel an, wollte ich Verse mit Dem tauschen, der seit fünfzig Jahren der unbestrittene Fürst der europäischen Literatur ist".

Zerfallen war Goethe schon längst mit Stolberg, Lavater, Fritz Jacobi — nicht mit Georg —, und mit Herder: mit ihnen allen zumeist wegen des Gegensatzes in der religiösen Weltanschauung. Dafür hatte er noch spät manche neue Freunde gewonnen: Alexander von Humboldt, den schon erwähnten Engländer Carlyle, den Rheinländer Sulpiz Boisserée, den derben treuen Berliner Zelter, mit dem er sich sogar duzte, was er doch mit Schiller nie getan. Auch die meisten Romantiker waren ihm vorübergehend näher getreten, nicht nur die beiden Schlegel, mit deren keinem auf die Dauer auszukommen war, sondern auch die Jüngeren: Clemens Brentano, der Sohn der einst geliebten Maximiliane La Roche, und dessen Schwester Bettina sowie deren Gatte Achim von Arnim. Heinrich von Kleist wurde von ihm schon 1802 empfangen und blieb eine Weile mit ihm in losem Briefverkehr. Der Wunderknabe Felix Mendelssohn, damals zwölfjährig, spielte 1821 auf dem Flügel, der noch jetzt in Goethes Empfangzimmer steht. Der polnische Dichter Mickiewicz brachte dem Fürsten der europäischen Literatur seine Huldigung dar, und an den jungen Arthur Schopenhauer, der ihm sein Hauptwerk Die Welt als Wille und Vorstellung übersandte, schrieb Goethe 1818: „Geben wir uns doch viele Mühe, zu erfahren, wie unsere Ahnherren gedacht: sollten wir unsern werten Zeitgenossen nicht gleiche Aufmerksamkeit schenken?"

4. — Die Gedichte der letzten Jahre und die Sprüche.

Nach dem westöstlichen Divan hat sich Goethes Liedermund nur noch selten zu vollen Tönen aufgetan. Die wertvollste Schöpfung ist die Trilogie der Leidenschaft mit ihren drei Gedichten: An Werther (1824), zu der Jubelausgabe von Werthers Leiden; die Elegie an Ulrike von Levetzow (September 1823); die Aussöhnung, in Marienbad im August 1823 gedichtet, auch aus dem Gefühl der Entsagung („Die Leidenschaft bringt Leiden! Wer beschwichtigt Beklommnes Herz, das allzu viel verloren?"), in das Gedenkbuch der Sängerin Szymanowska eingeschrieben. Am 17. September 1826 dichtete er die schönen Verse „Bei Betrachtung von Schillers Schädel".

Eine besondere Hervorhebung fordern Goethes Spruchsammlungen, hunderte in Versen, hunderte in Prosa. Sie bilden zusammen eine wahre Bibel höchster Lebensweisheit, und wer sinnend in ihnen blättert, wird oft betroffen stutzen bei der unverwüstbaren Geltung vieler jetzt hundert Jahre alter Sprüche fürs Leben des heutigen Tages. Goethe und immer wieder

Goethe wird angeführt, wenn wir mit einem unübertrefflich schlagenden Satze sprechen von einem sparsamen Finanzminister, dem „Mann mit zugeknöpften Taschen", von dem Überhandnehmen der Zeitungen für die verschiedenen Tageszeiten, von der Rätlichkeit oder Nichträtlichkeit der Veröffentlichung von Monarchenreden, von der störenden Einmischung der Polizei und unendlich vielen andern Fragen, die heute noch so wichtig sind wie vor hundert Jahren. Als einzige Probe sei ein weniger bekannter Spruch angeführt, der doch klingt, als sei er vor etwa 20 Jahren gegen die übelduftenden Auswüchse des Naturalismus geschrieben worden: „Körper, die bei Leibesleben verfaulen und sich in detaillierter Betrachtung ihres Verwesens erbauen, — dahin sind unsere Produzenten angelangt."

5. — Goethes Lyrik.

Goethes Lieder sichern ihm auch bei Solchen die Unsterblichkeit, die keine seiner größeren Dichtungen in Versen oder Prosa kennen. Daß Goethe unser größter Lyriker, ja der größte aller Zeiten ist, darüber herrscht unter den Höchstgebildeten aller Völker nahezu Übereinstimmung. Wohl haben hundert Jahre deutscher Lyrik nach ihm dem vielstimmigen deutschen Liederchor manchen neuen Ton beigemischt, und bei unsern großen nachgoethischen Lyrikern, bei Eichendorff, Uhland, Rückert, bei Annette, Storm und Mörike, bei Heine und Heyse, bei Keller, Meyer, Liliencron erklingen Töne, die Goethe noch nicht angeschlagen hatte. Dennoch ist Goethe auch der Fürst im Reiche der unübersehbaren deutschen Lyrik geblieben. Sein Lied umfaßt alle Stimmungen des Erdenlebens, vom heitern Tischliede: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie, himmlisches Behagen" bis zu den Abgrundtiefen menschlichen Jammers: „Ach, neige, du Schmerzenreiche, dein Antlitz gnädig meiner Not." Eine Regenbogenbrücke führt, nach Gottfried Kellers lieblichem Vergleich, vom Wunderhorn in das lichte Gehölz der maigrünen Ahornstämmchen Goethischer Dichtung.

Bekannt ist Goethes Ausspruch über den Charakter all seines Schaffens als einer Gelegenheitsdichtung; viele andere ähnliche Aussprüche lassen sich anführen. Zu Eckermann nannte er alle seine Gedichte: Bruchstücke einer großen Konfession; ein andermal heißt es: „Was ich nicht lebte, und was mir nicht auf die Nägel brannte und zu schaffen machte, habe ich auch nicht gedichtet und ausgesprochen." Oder gar das zugespitzte Wort von seinen Schöpfungen: „Nicht habe ich sie, sie haben mich gedichtet." Das Gelegenheitsgedicht nennt er „die erste und echteste aller Dichtarten", und als er in Rom die ersten vier Bände seiner Werke erhält, schreibt er an die Freunde in Weimar: „Ich kann wohl sagen: es ist kein Buchstabe darin, der nicht gelebt, empfunden, genossen, gelitten, gedacht wäre." Schon 1775 schreibt er an Gustchen Stolberg, die nie gesehene, aber zärtlich geduzte Schwester Fritz Stolbergs: „O wenn ich jetzt nicht Dramas schriebe, ich ging zu Grund", und seinen Tasso läßt er des Dichters eigne Empfindung in die berühmten Verse pressen:

> Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
> Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide.

Von den Wahlverwandtschaften sagte Goethe: „Kein Strich ist darin enthalten, der nicht erlebt, aber kein Strich so, wie er erlebt worden", und den westöstlichen Divan bezeichnete er als „eine abgestreifte Schlangenhaut, die am Wege liegen geblieben". Für seine Zaubergabe, auch aus den scheinbar poesiefeindlichsten Erlebnissen Honig zu saugen für seine Schöpfungen, haben wir statt vieler ähnlicher ein schlagendes Beispiel in einem Briefe von 1785 an Frau von Stein: „Die Konferenz (mit dem Herzog) von gestern Abend ist mir wieder eine der besten Szenen (zum Egmont) wert." Da haben wir Goethes „Schleier der Dichtung aus der Hand der Wahrheit".

Das Merkwürdigste an dieser so durchaus persönlichen Dichtungsweise Goethes ist, daß wir seine schönsten Lieder bis in ihre feinsten Schwingungen in uns wiederklingen fühlen, auch wenn wir ihre persönlichen Anlässe gar nicht kennen. Es ist sogar ernstlich zu fragen, ob nicht dem reinen Genuß an einem so allgemein menschlichen Empfindungsliede wie z. B. „Der du

von dem Himmel bist" etwas störend Fremdes, die dadurch entriegelte Gefühlswelt Einengendes beigemischt wird, wenn wir von den Goetheforschern erfahren, daß jenes Lied nicht die Sehnsucht jedes Menschenherzens nach Seelenfrieden, sondern zunächst Goethes Sehnsucht nach Frieden aus seinen Herzenswirren mit Charlotte von Stein ausspricht. Die gebildeten Zeitgenossen Goethes haben alle solche Gedichte wahrlich nicht mit geringerem Genusse gelesen als wir, und doch haben sie von den Lebensanlässen so gut wie nichts gewußt. Frommen würde hingegen auch dem nichtgelehrten Leser eine bessere Anordnung von Goethes Gedichten als die in allen Gesamtausgaben bisher übliche. Die Zeitfolge der Entstehung will und sollte man erfahren; denn Goethe hat nicht „Gattungen" gedichtet, sondern seine Gedichte sind wie Jahresringe eines mächtigen Lebensbaumes. Eine Ausgabe aller Gedichte nach der Zeitfolge, wie sie für eine Auswahl Otto Erich Hartleben in seinem Goethe-Brevier mit Glück, Pniower mit großem Geschick für den Hauptteil von Goethes Lyrik versucht hat, würde fast jede gelehrte Erläuterung entbehrlich machen.

---

6. — Goethes Sprache und Stil.

Eine (der Feen) noch trat im Reigen hervor,
Rannend mit fein bewegten Lippen
Küßte sie deinen Kindermund;
Mit dem Gedanken, sagte sie, sei dir
Unbefohlen das Wort zur Hand,
Eines mit ihm, geboren mit ihm!
In einem Momente mit der Stimmung
Summe und klinge im innern Ohr
Die Weise, der Ton, der Accente Rhythmus
Und des Lautklangs seelische Farbe!
Schöpfe am Quell, mein Liebling, du! (Vischer.)

Von unsern größten Dichtern darf in einer Geschichte deutscher Literatur nicht geredet werden, ohne ihrer Meisterschaft in der Beherrschung des Werkzeuges, der Sprache, zu gedenken. Wie manche Dichter selbst unter den Völkern mit reichen und biegsamen Sprachen hat sich auch Goethe mehr als einmal über das Deutsche, den „schlechtesten Stoff", über die „barbarische, die unglückliche deutsche Sprache gegenüber der italienischen" beklagt. Jedenfalls hat sich die deutsche Sprache nicht über diesen ihren größten Bereicherer und schmeidigenden Meister zu beklagen. Goethes schöpferische Sprachgewalt hat in der deutschen Literatur nicht ihresgleichen, auch nicht bei Luther. Ein feiner Sprachwähler ist Luther gewesen gegenüber dem vorhandenen deutschen Sprachschatz, viel weniger ein neubildender Künstler. „Goethe besitzt, so heißt es bei Jakob Grimm, eine so seltene und vorragende Sprachgewalt, daß insgemein kein anderer unsrer deutschen Schriftsteller es ihm darin gleichtut." Noch gibt es kein zusammenfassendes Buch über Goethes Sprache; eines der reizvollsten Kapitel hätte zu handeln von seinen Neuschöpfungen. Schon in den Jugendwerken (vgl. S. 548) zeigt sich das kühne Streben über die Gewohnheitsprache, auch über die vorangehende Dichtersprache hinaus. Damals und bald darauf entstanden außer den schon genannten Flügelspeichen, flammengezüngten Schlangen usw. auch die Blumenfesseln, ein früher unbekanntes Wort; freudmutig, liebehimmelswonnewarm, schellenlaut, Wonneschauer, wellenatmend, gabeselig, aufruhen, Wonnegraus, Sternenall, Sprechergewicht, mit morgenroten Flügeln, Engelsangesicht, die Lebensfluten und der Tatensturm. Umwelt, dieses ausgezeichnete Wort statt des geckenhaften Milieu, steht in Wilhelm Meister; wie auch schon bei Goethe, allerdings erst nach Angelus Silesius, Übermensch vorkommt. Unempfinden ist Goethisch (Wilhelm Meister); das schöne Wort Mitsinn (Faust II) ist von ihm. Seine Sprachschöpferkraft hat im Alter eher zu- als abgenommen, wenn auch manches der späteren Sprachwagestücke nicht geglückt ist. Bildungen wie tüchtighaft, niederab, meerab, Strahlblitz, Widerdämon haben sich nicht durchgesetzt.

Mit größerem Recht als jener Kaiser der geschichtlichen Anekdote erhob sich Goethe auch über die Grammatik. Der Meister kann die Form zerbrechen, — das hat er mit der Kühnheit des Genius mehr als einmal und fast immer mit Glück getan. Die Auslassung des „du" in „Füllest wieder Busch und Tal" ist ganz ungrammatisch, aber wie selbstverständlich erscheint sie uns! Allerdings ist manche derartige Kühnheit nur Goethisch geblieben: Verkürzungen wie „mein Mäskgen da weissagt ihr b o r g n e n Sinn" (im Urfaust), oder das recht bedenkliche

„flohene Freuden" für entflohene (Erwin und Elmire) lassen wir eben nur für Goethe gelten. In seiner Alltagsprache findet sich häufig der dem Griechischen entlehnte unabhängige Genetiv statt andrer Verbindungen, so z. B. „schweigsamen Fittichs" statt „mit —".

Seinen Sprach- und Formvorrat entnahm er nicht bloß aus der Schriftsprache; auch mundartliche Eigenheiten ließ er zu: abegewendet, abestürzt; im Urfaust steht „Liedcher", was später in „Lieder" geändert wurde. Eine Neigung zum Frankfurtischen hat Goethe stets bewahrt; nur in seinen Reimen wurde er allmählich strenger als in der Jugend, wo er nach Frankfurtischer Aussprache „O neige" auf „Du Schmerzensreiche" gereimt hat.

Wie Shakespeares Sprache ist auch Goethes biblisch gefärbt, d. h. lutherisch. „Die Lehren, die Symbole, die Gleichnisse (der Bibel), alles hat sich tief bei mir eingedrückt und war auf eine und die andere Weise wirksam gewesen" (Goethe). Der schellenlaute Tor ist aus dem ersten Korintherbrief; der Vers im König von Thule „Die Augen gingen ihm über" den Worten im vierten Evangelium „Und Jesu gingen die Augen über" nachgebildet. Bis in seine klassischsten Stücke hinein, bis in Iphigenie, erstreckt sich die biblische Redeweise.

Goethes Sprache und Stil haben starke Wandlungen im Fortschreiten des Lebens durchgemacht. In seinen frühesten Briefen und Dichtungen stehen neben deutschen Derbheiten auch französisch gefärbte Wendungen. Im Urfaust heißt es z. B. mehr französisch als deutsch: „Es ist so schwül und dumpfig hie Und macht doch eben so warm nicht drauß", was für die Ausgabe von 1790 in gutes Deutsch gewandelt wurde. Klopstock hatte auf Goethes Jugendstil stark abgefärbt; erst nach und nach rang sich ein erkennbarer eigener Goethe-Stil durch. Dieser wurde aber nicht festgehalten, wie Lessing seinen Stil im Wesentlichen auf allen Stufen seines Schriftstellerlebens bewahrt hat; sondern bei aufmerksamem Lesen können wir einen steten langsamen Wandel beobachten. Von dem Sturm- und Drang-Stil der siebziger Jahre gelangte er in Weimar schon früh zu der feierlich bewegten, von beherrschter Leidenschaft leise erzitternden Sprache in Egmont und Iphigenie. Noch später mischten sich griechische Einflüsse bei, z. B. in der metrischen Iphigenie eine Wendung wie „Solang des Vaters Kraft vor Troja stritt".

Goethes Alterstil oder „Geheimratstil" ist beinah sprichwörtlich geworden. Grillparzer hat die liebenswürdigen Verse darüber gedichtet:

Und ob er mitunter kanzleihaft spricht,
Ja Tinten und Farben erblassen,
Die Großen der Zeiten sterben nicht,
Das Altern ist keinem erlassen.

Doch ahmst du ihm nach, du junges Volk,
So laß vor allem dir sagen:
Der Schlafrock steht nur denen wohl,
Die früher den Harnisch getragen.

Auch der Größte kann nicht ganz ohne Schaden zwei Herren dienen: die unausgesetzte amtliche Geschäftstätigkeit mit ihrer täglichen Kanzleischreiberei hat Goethes natürlichen Stil langsam versteift und versteinert, und die Eigenwilligkeit des Alters, nicht die Ohnmacht, hat ihn gewisse Schreibformeln bevorzugen lassen. Geradezu Kanzleisprache ist „bequemlichstens" im Faust II; Kanzleistil sind Wendungen wie „denn doch aber", das häufige „wie" statt „und", Ausdrücke wie „Lenardo, der höchstwertzuschätzende, ist gegenwärtig in eurer Mitte" (Wilhelm Meister). In der Prosa zeigt sich mit zunehmendem Alter eine kanzleimäßige Weitschweifigkeit, von der seine Dichtungsprache oft durch übertriebene Knappheit absticht. Nun treten Auslassungen auf wie in den Versen: „Hell ist Nacht, und Lieder sind geschmeidig." — „Wer beschwichtigt beklommenes Herz?" Dazu treten Eigenwilligkeiten wie „letztester, widerwiderwärtig" und die gewagtesten Ausdrücke im Faust II; gewisse Lieblingswörter kehren bei jeder Gelegenheit wieder. Obenan unter ihnen steht „bedeutend", das man sich immer mit einem Ausrufungszeichen zu denken hat; andre Lieblingswörter des Alters sind: tätig, entschieden, artig; und ihrer eines: anständig, gebraucht er mit einer zuweilen komischen Wirkung: „Der späte Mond, der zur Nacht noch anständig leuchtet." Auch das Wort „betätigen" taucht aus der Kanzlei bei Goethe auf; die heutige Kanzleisprache hat es vielleicht von ihm übernommen. Andre Lieblings-

wendungen gebraucht er mit symbolischer Bedeutung, z. B. „und so fortan!", womit viele Goethebriefe der letzten 15 Jahre schließen.

Was sind aber all diese flüchtigen Schatten gegen das strahlende Licht in Goethes Sprache und Stil! Ein besser als wir Deutsche zum Urteil über Prosastilfragen berufener Franzose, Pierre Leroux, rühmte von Goethes Satzbildung, sie sei selbst in seinen poetischsten Schöpfungen doch eben so klar wie die Voltaires. Er besaß die seltene Kunst, das Erhabenste mit den einfachsten Worten auszusprechen: man denke nur an den Vers: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut." Es gibt viele ergreifende Gedichte Goethes, in denen sich nicht ein einziges seltenes oder merkwürdiges Wort findet; man prüfe hierauf Lieder wie: Füllest wieder Busch und Tal, — Über allen Gipfeln ist Ruh, — Der du von dem Himmel bist, — und manches andere. Heine, der sich gelegentlich wohl auch über Goethes Geheimratstil lustig macht, schreibt doch von seiner Prosa:

Sie ist so durchsichtig wie das grüne Meer, wenn heller Sommernachmittag und Windstille, und man ganz klar hinabschauen kann in die Tiefe, wo die versunkenen Städte mit ihren verschollenen Herrlichkeiten sichtbar werden; manchmal ist aber auch jene Prosa so magisch, so ahnungsvoll wie der Himmel, wenn die Abenddämmerung heraufgezogen, und die großen Goethischen Gedanken treten dann hervor, rein und golden wie die Sterne.

Goethes Deutsch ist das bildlichste, das je geschrieben wurde; er geht darin noch über den höchstbildlichen Lessing hinaus (vgl. S. 431) und läßt Schiller weit hinter sich. Wer wissen will, wie ein Dichter sieht und das Gesehene sichtbar ausspricht, der lasse Wort für Wort auf sich wirken in der Strophe:

Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht.
Schon stand im Nebelkleid die Eiche
Ein aufgetürmter Riese da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah —

oder die schon im Urfaust stehenden Verse: „Und dein Herz, Aus Aschenruh Zu Flammenqualen Wieder aufgeschaffen, Bebt auf!" Justus Möser erkannte, daß Goethe uns davor bewahrt hatte, „zuletzt lauter Buchsprache zu reden", und Goethe verteidigte seine Bildnerei bis in die Prosa: „Gleichnisse dürft ihr mir nicht verwehren, Ich wüßte mich sonst nicht zu erklären."

Brauchen wir vom Wohlklange der Sprache Goethes zu reden? Jeder fühlt sie, und höchstens solche nicht obenauf liegende Tonfeinheiten mögen erwähnt werden wie das Fehlen des Hiatus im Tasso oder die Änderung des ursprünglichen Titels Wahrheit und Dichtung in Dichtung und Wahrheit zur Vermeidung des Zusammenstoßes der zwei D. In der Reinheit der Reime war er nach der Art der Dichter des 18. Jahrhunderts läßlich; selbst in seinen schönsten Gedichten finden sich arg unreine Reime, z. B. im Epilog zur Glocke „röter" und „später". Die Reinheit der Reime ist erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine strenge Forderung geworden.

Goethes Stellung zu den Fremdwörtern hat sich, wie seine Sprache überhaupt, mehrfach gewandelt. Daß seine Lieder so gut wie fremdwörterrein sind, versteht sich von selbst: die Kunst verschmäht die unvornehme Beflickung deutscher Rede mit fremden Lappen. In der Iphigenie steht kein einziges entbehrliches Fremdwort, im Tasso so gut wie keines; im ganzen Faust kommen nur gegen 200 Fremdwörter vor, davon manche unentbehrliche. Die meisten Fremdwörter stehen in Dichtung und Wahrheit, zusammen gegen 800. Aber schon seit den Tagen des Götz regte sich bei Goethe, dem ja halbfranzösisch Erzogenen, das Streben nach Ausmerzung aller überflüssigen Fremdwörter. In seiner späteren Bearbeitung des Götz hat Goethe Atmosphäre, Raritäten, kujonieren usw. ausgemerzt. Im Egmont übersetzt er kühn Amphibium durch beidlebig, und noch später wagt er, der doch Campes Reinheitsbestrebungen belächelt hatte, Fremdwörterverdeutschungen, die einem andern als Goethen von unsern heutigen Fremdwörtlern unfehlbar die Bezeichnung eines „pedantischen Puristen" zuziehen würden: Geschwindschreiber für Stenograph, Einhelfer (Souffleur), Selbstlernerei (Autodidaktentum), Mächler (Faiseur), Irrgarten (Labyrinth), umlaufen (zirku-

lieren), bildhauerlich (plastisch), Lustsitz (Villa), geviert (quadratisch), eirund (oval), Selbstler und Selbstigkeit (Egoist und Egoismus), Zweigesang (Duett), Gegenbilder (Pendants), ja selbst Heilort für das erträgliche Kurort; aber auch solche kühnen Neubildungen wie Strengling für Rigorist.

7. — Goethe der Mensch.

Nach meiner innigsten Überzeugung kommt kein anderer Dichter ihm an Tiefe der Empfindung und an Zartheit, an Natur und Wahrheit und zugleich an hohem Kunstverdienst auch nur von weitem bei. Die Natur hat ihn reicher ausgestattet als irgend einen, der nach Shakespeare aufgestanden ist. — Aber die hohen Vorzüge seines Geistes sind es nicht, die mich an ihn binden. Wenn er nicht als Mensch für mich den größten Wert von Allen hätte, die ich persönlich je habe kennen lernen, so würde ich sein Genie nur in der Form bewundern.

(Schiller, 1800, an die Gräfin Schimmelmann.)

Alle unsere großen Dichter sind auch große Menschen gewesen, wie es das höchste Gesetz der Menschennatur fordert. Aus der Nähe gesehen ist Goethe manchen kurzsichtigen Zeitgenossen kalt, selbstisch, engherzig erschienen; die ihn wahrhaft kannten, haben ihn niemals verkannt. Heute, wo uns sein ungeheurer Briefschatz vorliegt, hat sich die falsche Beurteilung des Menschen Goethe verloren, und wir sehen ihn als den Mann, der das Wort vom edlen, hilfreichen und guten Menschen gelebt wie geschrieben hat. Seine reine Menschlichkeit, „so im Handeln, so im Sprechen", ergreift uns mit Urgewalt, wenn wir uns in die schriftlichen Urkunden von Goethes Erdenleben vertiefen. Er war in Wahrheit der Olympier, dessen Erhabenheit selbst den Zweifler Heine aus eigener Wahrnehmung zu dem Ausrufe zwang: „Die Übereinstimmung der Persönlichkeit mit dem Genius, wie man sie bei außerordentlichen Menschen verlangt, fand man ganz bei Goethe." Er war aber auch der entzückend einfache Mensch, wie ihn uns keiner liebenswürdiger geschildert hat als sein junger Hausgenosse Heinrich Voß, der Sohn des „Eutiner Löwen". Wie sich Goethe an den „Philistergesprächen bei Tische über Rindfleisch, Kartoffeln, Marzipan und Sellerie" beteiligt, wie der Dichter des Faust und der orphischen Lieder seinen jungen Gästen den Wein aufnötigt, wie er ihnen Spargel und Wildbret bereiten läßt, wie er den frischgebackenen Doktor Voß mit einer Torte überrascht, an die jungen Tischnachbarinnen Küsse mit „schick's weiter!" austeilt, einem entfernten Bekannten ein für diesen erfreuliches Zeitungsblatt sendet, denn man sei dazu da, „um sich gegenseitig einen Spaß zu machen"; aber auch wie er den olympischen Zorn gegen eine widerborstige Köchin loslassen kann, — das alles gehört mit zum Bilde des Menschen und des Dichters, der sich vorgesetzt: „Im dem Ganzen, Vollen, Schönen Resolut zu leben."

Edel, hilfreich und gut: zu einem unbedeutenden, ihn nicht mehr als eben der Mensch den Menschen angehenden Jüngling Kraft, den er jahrelang unterstützt und fördert; zu jenem Plessing, um dessenwillen er die Harzreise im Winter macht; zu Herders Familie trotz den ungerechten Beleidigungen, die er von ihr erduldet und nach denen er an Karoline Herder schreibt: „Das soll mich nicht abhalten, für Sie und die Ihrigen zu tun, was ich tun kann." Der junge Voß hatte bei der ersten Begegnung mit Goethe geschrieben: „Der Mann war mir so furchtbar majestätisch"; aber gleich nach dem ersten längeren Gespräch heißt es: „Goethe ist der herzlichste, der innigste Mann unter Gottes Sonne." So haben ihn auch die kleinen Leute in Weimar genannt: „Ein gütiger, gnädiger Herr, das sind Benennungen solcher, die von seinem künstlerischen Wert keine Ahnung haben" (beim jungen Voß).

Und ein vornehmer Mensch! Von jener Vornehmheit, die über alles Flitterwerk des Lebens hinweg auf des Lebens und des Menschen Kern geht. Daher die vollkommene Gelassenheit bei den Urteilen der Welt über sein menschliches Leben, z. B. bei Klopstocks auf Klatsch beruhendem Brief über Goethes Genieleben in Weimar, oder über die Aufnahme seiner Dichtungen bei der Kritik —: „Hätten sie mich beurteilen können, So wär' ich nicht, was ich bin." Er hat sich leicht darein gefunden, daß seinen edelsten Werken der Beifall der Menge und der Gegenwart versagt blieb, so z. B. der Iphigenie. Wie

es mit seiner angeblich „aristokratischen“ Gesinnung stand, zeigt der Brief an Frau von Stein vom Dezember 1777 aus dem Harz: „Wie sehr ich wieder Liebe zu der Klasse von Menschen gekriegt habe, die man die niedere nennt! die aber gewiß für Gott die höchste ist!“ Und als ihm der Adel verliehen war, schrieb er ihr am 4. Juni 1782: „Hier schick ich dir das Diplom, damit du nur weißest, wie es aussieht. Ich bin so wunderbar gebaut, daß ich mir gar nichts dabei denken kann. Wieviel wohler wäre mir's, wenn ich von dem Streit der politischen Elemente abgesondert in deiner Nähe, meine Liebste, den Wissenschaften und Künsten, wozu ich geboren bin, meinen Geist zuwenden könnte.“

Meist gütig und geduldig, konnte Goethe doch gelegentlich klassisch grob auffahren, z. B. gegen die allzu tief forschende Beschnüffelung, die sich schon damals Wissenschaft nannte:

Fort und wieder zu dieser Stunde	Was ich getan, Ihr Lumpenhunde!
Quängelt Ihr nun schon seit vielen Jahren:	Werdet Ihr nimmermehr erfahren.

Wiederholt hebt Goethe selbst das Unbewußte in seiner Künstlerseele hervor und nennt es das Dämonische, so in Dichtung und Wahrheit: „Das Dämonische ist dasjenige, was durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen ist. In meiner Natur liegt es nicht, aber ich bin ihm unterworfen. — Das Dämonische aber äußert sich in einer durchaus positiven Tatkraft“. Im Gegensatz zu Schiller, der seiner selbst immer hell bewußt blieb, war Goethe für sich und andere oft wie ein Schlafwandler. Über Hermann und Dorothea schrieb er an den „Kunstmeyer“ im Dezember 1796: „Ich habe die Kühnheit meines Unternehmens nicht eher wahrgenommen, als bis das Schwerste schon überstanden war“, und an Schiller einmal: der neue Freund deute ihm seine Träume.

Der vom eigenen Willen am meisten bestimmte Charakterzug Goethes war die Selbstbeherrschung, die schon Walter von der Vogelweide als das Schwerste gerühmt (S. 148), und die Selbsterziehung. Hätte sich Klopstock, statt seines vorwurfsvollen Briefes an Goethe, bei einem Menschenkenner Auskunft erfragt, so hätte sie in den ersten Weimarer Monaten gelautet wie das Urteil Wielands an Merck vom Juli 1776 über Goethes „Sophrosyne“ (vgl. S. 586). Aber schon in Straßburg, mit 21 Jahren, hatte sich der Jüngling auferlegt, seine Abneigung gegen Lärm dadurch zu überwinden, daß er neben den Trommelschlägern des Regiments her ging; und das Schwindelgefühl bemeisterte er, indem er wiederholt auf eine frei über der Tiefe hinausragende Steinplatte des Münsterturmes trat. Weil er als Knabe zu wenig Griechisch gelernt hatte, bezwang er neben allem andern in Straßburg die schwierige Sprache so weit, um Homer zu lesen. Selbstüberwindung und Entsagung — wie oft hat sie der leidenschaftliche Jüngling, Mann und noch Greis geübt! In dem unvollendeten Gedicht „Die Geheimnisse“ durfte er mit Recht von sich rühmen:

Doch wenn ein Mann von allen Lebensproben	Und sagen: das ist er, das ist sein eigen! — —
Die sauerste besteht, sich selbst bezwingt,	Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
Dann kann man ihn mit Freuden Andern zeigen	Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.

Wenn sich bei irgend einem Menschen nach Vischers Spruche „das Moralische immer von selbst versteht“, dann bei Goethe, und darum wird von Goethes Sittlichkeit hier so wenig wie möglich gesprochen. Von ihm gilt vollauf, was er über die Sittlichkeit eines großen Zeitgenossen gesagt hat: „Byrons Kühnheit, Keckheit und Grandiosität, ist das nicht alles bildend? Wir müssen uns hüten, es stets im entschieden Reinen und Sittlichen suchen zu wollen. Alles Große bildet, sobald wir es gewahr werden.“ Und mit fast achtzig Jahren einmal zu Eckermann: „Hat ein Poet den hohen Gehalt der Seele, so wird seine Wirkung immer sittlich sein, er mag sich stellen wie er wolle.“ Hierzu halte man auch den kräftigen Satz auf S. 598.

Über Goethes Stellung zu politischen Fragen wurde schon an einigen Stellen berichtet. Denken wir ihn uns inmitten der politischen Zustände unserer Tage, so würden wir ihn im Kreise oder an der Spitze Derer finden, die des Vaterlandes Macht und Ehre wahren, den ruhigen, steten Kulturfortschritt fördern wollen. Verse wie die schon einmal

angeführten im Faust: „Nur der verdient sich Freiheit und das Leben, Der täglich sie erobern muß“ enthalten tiefere Weisheit, als dicke Lehrbücher über Politik. Von seinen andern politischen Aussprüchen sei dieser wiedergegeben:

Der wahre Liberale, wie es alle vernünftigen Leute sind und es sein sollten, und wie ich es selber bin, ist bemüht, durch ein kluges Vorschreiten die öffentlichen Gebrechen nach und nach zu verdrängen, ohne durch gewaltsame Maßregeln zugleich oft ebenso viel Gutes mit zu verderben.

Endlich noch ein Kernspruch voll heute gewiß ebenso beherzigenswerter Weisheit wie vor achtzig Jahren:

Meine Hauptlehre ist vorläufig diese: Der Vater sorge für sein Haus, der Handwerker für seine Kunden, der Geistliche für gegenseitige Liebe, und die Polizei störe die Freude nicht!

Schon bei Lebzeiten haben echte und unechte Fromme Goethe denselben Vorwurf wie Gretchen ihrem Faust gemacht: „Steht aber doch immer schief darum; denn du hast kein Christentum.“ Goethe hat aus seiner Stellung zum christlichen Bekenntnis nie ein Hehl gemacht; an Lavater schrieb er: „Mich würde eine vernehmliche Stimme vom Himmel nicht überzeugen, daß das Wasser brennt und das Feuer löscht; — vielmehr halte ich alles dieses für Lästerungen gegen den großen Gott und seine Offenbarung in der Natur.“ In jenem Briefe steht auch der Satz: „Ich bin zwar kein Widerchrist, aber ein dezidierter Nichtchrist.“ Als Auguste Stolberg ihn mit seinen 74 Jahren in der Religion prüfen wollte, schrieb er ihr: „Redlich hab ich es mein Lebenlang mit mir und Andern gemeint und bei allem irdischen Treiben immer aufs Höchste hingeblickt.“ Und an Ulrike von Levetzow waren die Verse in der Marienbader Elegie gerichtet, die auf S. 648 stehen.

8. — Goethe und die Weltkultur.

Seit mehr als zwei Menschenaltern leben wir unter der Herrschaft der Einzelfachbildung, und so ist uns die Fähigkeit beinah verloren gegangen, eine Gesamtbildung, wie Goethe sie als einer der Letzten in Deutschland besaß, voll zu würdigen. Wer heute wie Goethe die gesamte Menschheitkultur in seiner Person verkörpern wollte, der würde von den Lobrednern des immer dünner zugespitzten Fachwissens für oberflächlich erklärt und der verdienten Geringschätzung preisgegeben werden. Eine unausrottbare Sehnsucht aber nach jener Goethischen Kulturzeit als der doch vielleicht höheren Stufe der Menschheit läßt uns mit ehrfürchtiger Bewunderung auf Goethe und seine Bedeutung für die Geistesgeschichte Deutschlands und der Welt zurückblicken. Es ist nicht das staunenswerte Wissen Goethes, das uns bezwingt, sondern unvergleichlich Höheres: die allen Bildungsquellen geöffnete Seele, nicht zur Erlangung von papierener Bildung, sondern zur immer höheren Steigerung der Pyramide der Menschheitkultur. Der Vollmensch Goethe, der zugleich Dichter, Zeichner, Bühnenleiter, Bühnenkünstler, Naturforscher, Kunstsammler, eifriger Beamter, Hofmann, Gesellschafter, lebender und liebender Mann gewesen, der ist es, von dem jahraus jahrein die gelehrten wie die ungelehrten Goetheverehrer sprechen, schreiben und lesen.

Für die deutsche Kultur ist Goethe ein bisher nicht übertürmter Gipfel. Er hat den Deutschen und der Welt durch sein Beispiel gezeigt, bis in welche Höhen deutscher Geist emporsteigen kann. Wie das ganze griechische Volk durch seine größten Dichter, Bildner, Denker und Staatsmänner über die Jahrtausende hinweg als eine Hochwarte in der Menschheitgeschichte aufragt, so werden durch den einen Goethe die Deutschen als ein Höhenvolk noch den fernsten Geschlechtern gelten; denn ein einziger Genius vermag ein ganzes Volk zu adeln.

Für die Weltkultur hat Goethes Rolle erst begonnen. Es gibt in seinen Schöpfungen Ewigkeitswerte, die den andern Völkern der Erde erst im Laufe dieses Jahrhunderts aufgehen werden. „Wer in die Zeiten schaut und strebt, Nur der ist wert, zu sprechen und zu dichten“ (Goethe). Man vergleiche nur die völkische und geistige Enge selbst seiner größten Zeitgenossen: Voltaires, Rousseaus, Napoleons, aber selbst Friedrichs und Byrons mit Goethes Weltseele, mit diesem „lebendigen Bilde der Vollendung der Menschheit“, wie Fichte ihn genannt hat. „Goethe, heißt es bei Nietzsche, ist kein deutsches Ereignis, sondern ein

europäisches: ein großartiger Versuch, das 18. Jahrhundert zu überwinden durch eine Rückkehr zur Natur, — ein größeres Erlebnis als jenes ens realissimum genannt Napoleon." Wir werden oft bedächtig gewarnt, große Werte durch Vergleichung festzustellen, und doch sind alle menschlichen Urteile nichts als Ergebnisse von Vergleichungen. So dürfen wir auch, wollen wir Goethes Platz in der Gemeinschaft der Führer der Menschheit finden, ihn messen an den andern Größten, die vor ihm über die Erde geschritten. Unzweifelhaft war Shakespeare der gewaltigste dramatische Dichter aller Zeiten und dadurch einer der größten oder immerhin der größte Dichter der Weltliteratur. Goethe aber war mehr als ein großer Dichter: er war der schaffende und zugleich forschende Menschengeist in seiner bis jetzt umfassendsten Erscheinung.

Für uns zeitlich und völkisch ihm näher stehende Deutsche ist Goethe „der wahre Statthalter des poetischen Geistes auf Erden" im 18. und 19. Jahrhundert, wie ihn Friedrich Schlegel schon vor mehr als hundert Jahren im Athenäum genannt hat. Sich selbst hat Goethe mit Vorliebe als den Befreier angesehen:

Ihr könnt mir immer ungescheut
Wie Luthern Denkmal setzen;
Von Pfaffen hat er euch befreit,
Ich von Philisternetzen.

Und in seiner Absage gegen die Übertreibungen der Romantiker heißt es: „Wenn ich aussprechen soll, was ich den Deutschen überhaupt, besonders den jungen Dichtern geworden bin, so darf ich mich wohl ihren Befreier nennen." Mit noch größerem Recht als selbst Lessing, den Befreier der deutschen Literatur vom französischen Geiste, der aber niemals das Dogma des Aristoteles überwunden hat, während Goethe von sich rühmen durfte, „daß kein Name mich täuscht, daß mich kein Dogma beschränkt".

Aus der Literaturgeschichte kann man lernen, daß es einst wütende Gegner Goethes gab, und daß sie Leser fanden. Wie Spreu ist alles verflogen, was Börne aus politischer, Wolfgang Menzel aus sittenrichtelnder Beschränktheit gegen ihn in die Welt hinausgeschrieben haben. Durch alle Wandlungen unseres öffentlichen Lebens hindurch ist Goethes Bedeutung stetig gewachsen, und vor unsern Augen sehen wir sie heut immer noch höher steigen. Nicht jedes seiner Werke ist lebendig geblieben, nicht jedes erzwingt die gleiche Vertiefung. Lebendig aber ist die Gesamterscheinung Goethes, und kein wahrhaft bedeutender Mann der Feder oder der Tat, zumal in Deutschland, ist ohne ein tiefes Wort rühmenden Dankes für Goethes Anteil an seinem inneren Werden und Wachsen geblieben. Außer den schon angeführten Äußerungen von Zeitgenossen und von Spätergeborenen seien hier noch einige Aussprüche von Gewicht zusammengestellt.

Napoleon zu oder von Goethe am 2. Oktober 1808 in Erfurt: „Voilà un homme!"

Frau von Stael über den Faust: „Il fait réfléchir sur tout et sur quelque chose de plus que tout."

Byron (in einem nicht abgesandten Briefe vom 14. Oktober 1820): „Ich sehe in Ihnen den ersten literarischen Charakter, der in Europa seit dem Tode Voltaires aufgetreten ist.

Beethoven: „Ich bin im Begriff, Goethe selbst zu schreiben wegen Egmont, wozu ich die Musik gesetzt. Und zwar bloß aus Liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen; wer kann aber auch einem großen Dichter genug danken, dem kostbarsten Kleinod einer Nation."

Manzoni: „Dein Name war's, der mir in meiner ersten Jugend gleich einem Stern des Himmels entgegenleuchtete."

Emerson: „Der ewige Weltgeist, der die Welt aufbaute, hat sich diesem einen Menschen Goethe mehr offenbart als irgendeinem andern."

Bismarck (1870 im Felde): „Mit sieben oder acht Bänden von den vierzig wollte ich wohl auf einer wüsten Insel leben." Späterhin: „Faust ist meine weltliche Bibel."

Anhang.

Ausgaben der Werke. — Persönliche Erscheinung. — Handschriften. — Goethe in der Musik. — Goethe im Ausland.

Ausgaben von Goethes sämtlichen oder ausgewählten Werken gibt es fast unübersehbar viele. Von der deutschen Goethe-Gesellschaft wird seit dem Jahre 1887 die riesenhafte Weimarer Ausgabe veröffentlicht, die auf mehr als 120 Bände berechnet ist und alles enthalten wird, was an Schriften und Briefen bisher zugänglich geworden. Für gewöhnliche Sterbliche gibt es drei gute Gesamtausgaben: die sogenannte Jubiläums-Ausgabe bei Cotta; eine etwas weniger umfangreiche vom Bibliographischen Institut zu Leipzig; eine billige, aber völlig ausreichende von Ludwig Geiger bei Max Hesse in Leipzig. — Eine wirklich gute Auswahl alles Wertvollsten an Werken und Briefen fehlt wie für Schiller so auch für Goethe noch immer.

Die älteste Ausgabe von gesammelten Werken Goethes begann 1787 bei Göschen in Leipzig zu erscheinen. — Für Goethes schriftstellerische Bedeutung in den Augen der Buchhändler sprechen folgende Angaben über die Einnahmen aus seinen Werken. Cotta bezahlte ihm 1807 „für den Verlag seiner Werke“ 10000 Taler; für die kleine Schrift „Winckelmann und sein Jahrhundert“ 1100 Gulden; für die Wahlverwandtschaften, abgesehen von der Summe für die Gesamtwerke, 2500 Taler; für Dichtung und Wahrheit, die drei ersten Teile, 12000 Taler; für den Divan 2000 Taler. „Für Goethes Werke in 40 Bänden“ hat Cotta 1826 die schon sehr beträchtliche Summe von 60000 Talern gezahlt, außerdem für Goethes und Schillers Briefwechsel 4000 Taler. Nach Goethes Tode für 15 Bände Nachlaßwerke 22500 Taler. Diese Zahlen haben mehr als nur anekdotischen Wert; sie geben uns zugleich einen Begriff vom Verhältnis der Leser zu Goethe; für Schiller liegt in den früher genannten Zahlen (S. 643) ein ähnlicher Beweis. Die für jede große Literaturzeit wichtige Frage: welche Aufnahme haben die Leser den Schriftstellern bereitet? läßt sich nicht durch allgemeine Redensarten von „Strömungen“ und dergleichen, sondern nur durch solche Zahlen beantworten. Goethe und Schiller haben allerdings bei weitem nicht in dem Maße wie Kotzebue und seinesgleichen die bildungslose oder mittelgebildete Lesermasse angezogen; für den geistigen Fortschritt eines Volkes kommt es aber nicht auf das Urteil der Massen, sondern der Oberschichten an, und von diesen sind Goethe und Schiller schon damals viel mehr geschätzt und gelesen worden als die Kotzebue. Diese wurden in den Leihbibliotheken gelesen; gekauft aber wurden die Werke Goethes und Schillers. Mit Beiden setzt eine neue Spanne deutscher Kultur ein: die begeisterte Teilnahme aller Gebildeten an der so herrlich auferblühten deutschen Literatur.

Goethes persönliche Erscheinung ist uns durch sehr viele Bilder aus allen Lebensaltern überliefert; die besten enthält das Prachtwerk von Rollett. Das lebensvollste, wenn auch nicht schönste Bild des jungen Goethe ist das von Bager (1773). Auf der Höhe seiner noch jungen Mannesjahre hat ihn May 1779 gemalt. Aus der römischen Zeit haben wir zwei herrliche Werke: ein Bild des älteren Tischbein, Goethe in der römischen Campagna, und die ins Apollinische verklärte Goethe-Büste von Alexander Trippel, jetzt in der Weimarischen Bibliothek. Gar zu weichlich, wie die meisten ihrer Bildnisse, ist das von Angelika Kaufmann (1787). Von den Bildern aus Goethes Greisenjahren sind die schönsten: von Jagemann, 1817; eine hoheitvolle Büste von Friedrich Tieck, 1820; eine noch schönere aus demselben Jahre von Rauch; das Stielersche Bildnis des 79jährigen Dichters mit den schon wie in die Ewigkeit hinausforschenden überirdischen Augen.

Goethe-Denkmäler erheben sich jetzt 10, von denen das in der Gruppe zu Weimar von Rietschel immer noch unerreicht geblieben ist. Die andern, meist gute Mittelkunst, stehen in Frankfurt, Berlin, Leipzig, München, Straßburg, Wien, Karlsbad, Rom, San Francisco.

Goethe war kleiner als Schiller: 174 Zentimeter soll er gemessen haben gegenüber den 179 Schillers.

Die meisten Handschriften Goethes befinden sich jetzt in dem von der verstorbenen Großherzogin Sophie von Weimar 1896 erbauten Goethe- und Schiller-Archiv. Urhandschriften sind nur wenige erhalten: Goethes Arbeitsweise bestand in einem immerwährenden Umschreiben, wobei die älteren Vorlagen meist vernichtet wurden.

Kein deutscher Dichter ist für die Musik eine so unerschöpfliche Fundgrube geworden wie Goethe. Es gibt mehr als ein Goethisches Lied mit über hundert Vertonungen: nach Max Friedländers Forschungen sind Wanderers Nachtlied (Über allen Gipfeln ist Ruh) 107mal, das andere Nachtlied (Der du von dem Himmel bist) 117mal in Musik gesetzt worden. Die ältesten Vertonungen finden sich in der ersten Ausgabe Goethischer Gedichte von 1769 ohne seinen Namen (vgl. S. 548). Von unsern großen Tondichtern des 18. Jahrhunderts hat einzig Mozart ein Goethisches Lied, „Das Veilchen", vertont. Von Beethoven haben wir Musik zum Egmont, zu drei Liedern im Faust, zu Mignons Lied der Sehnsucht: Kennst du das Land — und noch zu einer Reihe andrer Lieder. Franz Schubert ist so recht der Tondichter Goethes gewesen: es gibt kaum eines der berühmtesten Lieder, das nicht in einer Schubertschen Vertonung noch heute gesungen wird. Von Robert Schumann besitzen wir herrliche Musik zum zweiten Teil des Faust. Felix Mendelssohn, Karl Loewe, Robert Franz und Johannes Brahms — von diesem namentlich das Parzenlied der Iphigenie — haben Lieder und anderes vertont. Der Musik des Fürsten Radziwill zum Faust wurde schon gedacht. Aus neuerer Zeit ist vor allem zu nennen: Gounods Oper Marguérite (1859), durchaus undeutsche, aber an vielen Stellen reizvolle, melodienreiche Musik, jedenfalls das Werk, das am meisten dazu beigetragen hat, Goethes Namen und größte Dichtung über den Erdball zu verbreiten. Endlich sei noch Richard Wagners Vorspiel zum Faust genannt.

Goethe im Auslande.

Goethes Namen und seine bedeutendsten Dichtungen sind schon früh über Deutschlands Grenzen hinausgedrungen, wenngleich bis heute noch nicht von einer allgemeinen Kenntnis Goethes im Auslande gesprochen werden darf. Trotz einigen hervorragenden Ausnahmen in England und in Nordamerika hat Goethe sich die romanische Welt, besonders die Franzosen und Italiener, siegreicher erobert als die angelsächsische; bei dieser, zumal bei den Engländern, steht seiner Aufnahme unter die wirklich gekannten und gewürdigten Klassiker der Weltliteratur Goethes nach englischen Denkgewohnheiten ganz unzulängliche Christlichkeit im Wege. Allerdings gibt es gerade einige hervorragende englische Übersetzungen Goethischer Werke, so vor allen des Amerikaners Bayard Taylor metrische Bearbeitung des Faust, eines der besten englischen Übersetzungswerke überhaupt. Carlyle hat mancherlei über Goethe geschrieben, auch einiges von ihm übersetzt; doch gewinnt man den Eindruck, daß der schottische Puritaner Goethes des Menschen wie des Dichters wahres Wesen nie begriffen hat. Er, der einem Liederdichter wie Robert Burns Vorwürfe machen konnte wegen seiner „Unsittlichkeit" und seines „Wandelns im Schatten des Zweifels", hat sicher Goethe nicht erkannt, sonst hätte er seinen englischen Lesern nicht erzählt, daß Goethe zu der Zeit, als er den Werther schrieb, im Unglauben steckte, sich aber nachher „aus der Dunkelheit zum Licht" emporgerungen habe und ein gläubiger Christ geworden sei. Viel besser als Carlyle hat der Amerikaner Emerson (1803—1882) manche Seiten Goethes erfaßt; seine Abhandlung über Goethe den Dichter in den „Vertretern der Menschheit" ist das Beste, was von den Angelsachsen über Goethe geschrieben wurde, trotz dem darin vorkommenden spaßhaften Satz: „Dieser Gesetzgeber der Kunst ist kein Künstler."

Seit 1886 gibt es in London eine English Goethe Society nach dem Muster der seit 1885 bestehenden Deutschen Goethe-Gesellschaft, wie die unsere mit eigenen Schriften über Goethe. — Die Bücherverzeichnisse des Britischen Museums verzeichnen zur Stunde nicht weniger als 42 englische Übersetzungen des Faust. Die Schrift Goethe in England and in America von Eugen Oswald gibt nähere Auskunft.

In Frankreich sind Goethes Hauptwerke bei den literarisch Höhergebildeten bekannter als irgendwo sonst im Auslande. Werthers Ruhm ist bald nach dem Erscheinen siegreich nach Frankreich gedrungen (vgl. S. 561), und auch ohne Gounods Oper ist Faust allen hochgebildeten Franzosen leidlich bekannt. Von den französischen Übersetzungen des Faust, von Nerval, Blaze de Bury, Porchat, Sainte-Aulaire, Stapfer (mit Zeichnungen von Delacroix), Marc-Monnier und Sabatier, sind die beiden letzten, hauptsächlich die des französisch-schweizerischen Sabatier mit ihrer möglichst treuen Wiedergabe der Goethischen Versmaße, bewundernswerte Leistungen der sonst so dürftigen Übersetzungsliteratur der Franzosen. Einige Gedichte Goethes haben Charles Marelle in Berlin und Schuré trefflich umgedichtet. Über Goethe en France handelt das Buch des französischen Professors Baldensperger.

Von lesenswerten Schilderungen des Lebens und Wirkens Goethes sind für England zu nennen: die bei allen ihren Mängeln nicht unverdienstliche von Lewes (1855) und eine neuere von Sime. Goethes und Schillers Briefwechsel ist wiederholt gut ins Englische übersetzt worden; Carlyles Wilhelm Meister ist auch bei Tauchnitz erschienen.

In Frankreich haben Mézières und Bossert lesenswerte Darstellungen von Goethes Leben geschrieben; das nach dem Kriege von 1870 verfaßte Buch des französischen Schweizers Edmond Scherer ist noch mehr lächerlich als gehässig. Das Beste über Goethes Einfluß auf Frankreich findet sich in Alfred de Mussets Confessions d'un enfant du siècle (Kap. 2).

Alle Hauptwerke Goethes sind in sämtliche Kultursprachen und in einige andere übersetzt; Erwähnung mögen hier wenigstens finden die italienischen Bearbeitungen der Dramen durch Rota, ferner von Maffei die Iphigenie und Hermann und Dorothea, beide in wohlklingenden Versen. Die bedeutendste Leistung italienischer Übersetzungskunst an Goethe ist der Fausto des Grafen Guerrieri (1862). Für Sprachenkenner stehe hier eine Probe (Ach, neige, du Schmerzensreiche) in den drei besten Übersetzungen:

Englisch von Bayard Taylor.

Incline, o maiden,
Thou sorrow-laden,
Thy gracious countenance
upon my pain!
The sword Thy heart in,
With anguish smarting,
Thou lookest up to where
Thy son is slain! —

— Ah, past guessing,
Beyond expressing,
The pangs that wring my
flesh and bone!
Why this anxious heart so
burneth,
Why it trembleth, why it
yearneth,
Knowest Thou, and Thou
alone!

Französisch von François Sabatier.

Abaisse,
Mère en détresse,
Ta face sur mon triste sort!
Au cœur frappée
De mille épées
Tu vois ton fils là pendre
mort. —

— La peine
Que traîne
Ma chair, qui la connaît?
Tout ce qui mon cœur
déchire,
Qu'il redoute, qu'il désire,
Seule, seule tu le sais!

Italienisch vom Grafen Guerrieri-Gonzaga.

O del dolor Regina,
L' occhio pietoso inchina
Sul terribile mal ch'entro
mi cuoce!
Coll' anima consunta,
Dalla più acuta punta
Tu guardi al Figliuol tuo
confitto in croce. —

— Oh chi lo sente,
Com' è furente
Lo spasimo che l' ossa
mi trafigge?
Quel che il povero cor qui
dentro affligge,
E di che trema e di che si
consola,
Nessun, nessuno il sa fuorchè
tu sola!



Zwanzigstes Buch.

Jean Paul und die Frühromantik.

Tod Friedrichs des Großen 17. August 1786. — Beginn der französischen Revolution 1789. — Abschaffung des Königtums in Frankreich 1792. — Hinrichtung Ludwigs XVI. 21. Januar 1793. — Kriege Preußens und Österreichs gegen die französische Republik zwischen 1792 und 1797. — Napoleon Sieger über die Österreicher in Italien 1796 und 1797. Sein Zug nach Egypten 1798/1799. — Napoleon Kaiser der Franzosen 2. Dezember 1804. — Sieg Napoleons bei Austerlitz über Österreich und Rußland 2. Dezember 1805. — Franz I. legt am 6. August 1806 die deutsche Kaiserwürde nieder. — Preußens Niederlage bei Jena am 14. Oktober 1806.

Fichtes „Grundlage und Grundriß der Wissenschaftslehre“ 1794; Tiecks Volksmärchen 1797; Wackenroders Herzensergießungen ꝛc. 1797; erster Band von W. Schlegels Shakespeare-Übersetzung 1797; das Athenäum 1798—1800; Tiecks Sternbald 1798; Fr. Schlegels Lucinde 1799; Schleiermachers Reden über die Religion 1799; Schellings Naturphilosophie 1799; Novalis' Werke 1802. Schlegels Vorlesungen in Berlin über dramatische Kunst 1803/1804.

Erstes Kapitel.

Jean Paul.

(1763—1825.)

Grabdichter, Jenseitsmensch, Schwindsuchtbesinger!
Herz voll von Liebe, sel'ger Freude Bringer
Im armen Hüttchen an des Lebens Strand!

Du Kind, du Greis, du Kauz, Hanswurst und Engel.
Durchsicht'ger Seraph, breiter Erdenbengel,
Im Himmel Bürger und im Bayerland. (Vischer).

Aus dem klassischen Zeitalter, aus der Dichtung klaren Inhalts und edler Kunstform kommen wir schon bei einem Zeitgenossen Goethes und Schillers, bei Jean Paul, in die Welt des verflatternden Stoffes und der Unform. Jean Paul, nur drei Jahre jünger als Schiller und einst der am schwärmerischsten verehrte Schriftsteller neben, ja vor den beiden Weimarer Großen, bestätigt uns, daß es im Geistesleben eines aufstrebenden Volkes nur aus weiter zeitlicher Ferne, nicht aber für die Gegenwart eine einzige beherrschende Literaturströmung gibt. Jean Pauls Werke sind alle zwischen denen Goethes und Schillers von den deutschen Lesern verschlungen worden; es hat kein Nacheinander, sondern ein Nebeneinander gegeben. Der Humor Jean Pauls hat gegenüber Schillers tragischem Ernst sein Recht behauptet, und viele Zeitgenossen haben ihn für einen Ebenbürtigen neben Goethe gehalten.

Jean Paul Friedrich **Richter** wurde am 21. März 1763 zu Wunsiedel bei Hof als Sohn eines armen Schulmeisters geboren. Über seinen Namen Jean Paul berichtet er selbst in „Wahrheit aus meinem Leben“: „Der von beiden Taufpaten zusammengeschlossene Name Johann Paul Friedrich, dessen großväterliche Hälfte ich ins französische Jean Paul übertragen und dadurch zu einem ganzen Namen erhoben.“ Wunderlich und eigensinnig wie in dieser Namengebung war er noch in manchem andern: er wollte als Jüngling durchaus mit bloßem Hals und offener Brust einhergehen, bis sich die Nachbarn gegen dieses Naturburschentum empörten. Über seinen Lebensgang, ein langes unstetes Wanderleben, nur wenige Angaben. In Leipzig studiert er von 1780 ab Theologie, legt sich aber schon mit 18 Jahren aufs Bücherschreiben. Der Vater stirbt früh und hinterläßt Witwe und Kinder in größter Dürftigkeit. Jean Paul wird Privatschulmeister erst in Schwarzenbach an der Saale, dann in Hof, sucht nach dem Tode der Mutter (1797) Weimar und Jena auf, ohne mit Goethe und Schiller in ein dauerndes Verhältnis zu kommen. In Meiningen, in Berlin, wieder in Meiningen, dann in Koburg versuchte er festen Boden zu erobern, doch fand er erst 1804 ein letztes Heim in Bayreuth. Hier ist er am 25. November 1825 gestorben, nachdem er den einzigen Sohn begraben und das Augenlicht verloren

hatte. — Vor dem Schulhause zu Wunsiedel erhebt sich jetzt Jean Pauls Büste von Schwanthaler.

Die einzigen Ereignisse in Jean Pauls Leben waren die Frauen, sehr viele Frauen. Sie haben ihn vergöttert, die ledigen und die verheirateten, die starken und die schwachen. Ein junges Mädchen ertränkte sich seinetwegen im Rhein, weil sie ihn zu heiß zu lieben fürchtete; eine Fürstin von Anhalt sandte ihm, „dem großen Genius des Hesperus", eine höchsteigenhändig gestickte seidene Börse, allerdings ohne Inhalt; und die Titanide Charlotte von Kalb, die vordem Schiller in schwere Herzenswirren gestürzt, glaubte in Jean Paul das höchste Glück ihres Lebens gefunden zu haben. Er hat sie, die arme Jeannette Pauline, wie die boshaft witzige Karoline Schlegel sie nannte, ebenso wenig beglückt wie die vielen andern Anbeterinnen, sondern hat in Berlin ein einfaches gutes Mädchen Karoline Mayer geheiratet (1801) und so bestätigt, was Goethe mit seinem unfehlbaren Geierblick von Jean Pauls Lebensschilderung gesagt hat: „Als ob die Wahrheit aus dem Leben eines solchen Mannes etwas Anderes sein könnte, als daß der Autor ein Philister gewesen." Im Grunde war Jean Paul einer großen Leidenschaft unfähig: viel zu sehr von sich durchdrungen, viel zu wenig natürlicher Mensch, viel zu geistreich, um der Entäußerung des Selbst fähig zu sein, die Liebe heißt.

Wir hören aus seinen Studentenjahren, daß er Hippels Schriften eifrig gelesen hat. Ob hierdurch oder durch eine angeborene Neigung zur geistreichelnden Spielerei aus Jean Paul der gesteigerte Fortsetzer der Hippelschen Schriftstellerei geworden, ist nicht zu entscheiden. Sicher aber ist, daß vom ersten Federstrich an Jean Paul nicht schrieb noch schreiben wollte, wie man schreibt, wenn man verstanden werden will, sondern unter dem unwiderstehlichen Zwange, alles auszukramen und bis zur Unverständlichkeit durcheinander zu wirren, was er an Lesefrüchten in seine Scheuern geerntet hatte. Jean Paul ist der Schriftsteller mit dem Zettelkasten. Er verläßt sich nicht auf die eigene Gedankenquelle, sondern auf seine Auszüge aus hunderten, ja aus tausenden von Büchern aller Wissensgebiete. Seinen „Quintus Fixlein" nennt er selbst „aus fünfzehn Zettelkästen gezogen". Wer sich über die sechzig Bände Jean Pauls verwundert, der bedenke, auf wie wenige Bändchen sie zusammenschmelzen würden, striche man alles aus, was nur Lesefrucht aus den Büchern Anderer ist. In Jean Pauls Nachlaß wurden in den Zettelkästen an Auszügen gefunden: 13 Quartbände aus der Zeit zwischen dem 15. und 18. Jahr, 49 zwischen dem 19. und 61., bis zu seinem Tode noch 24 Quartbände; außerdem unter besonderen Titeln 108 Bände und zu den einzelnen größeren Werken noch Dutzende von Zettelmappen.

Jean Pauls Wortspiele und witzige Gegenüberstellungen sind nicht heiterer Augenblickslaune entquollen, sondern aus Listen ähnlichsinniger Wörter, z. B. bei Rabelais und Fischart, bedächtig ausgezogen. Es ist wie ein immerwährendes Hautjücken: er kann nichts schreiben, ohne fremde Gedanken in das eigene Werk zu verpflanzen. Ein Beispiel für unzählige: seinen Roman „Der Komet" beginnt er mit einem Urkapitel, worin er als die Heimat des Helden ein Landstädtchen Rom nennt, und nun folgt:

> Auch der Unwissendste meiner Leser, der nie ein Buch gesehen, kann dieses Rom weder mit jenem großen italischen verwechseln, das soviele Helden und Päpste aufzog, noch mit dem kleinen französischen, das sich bloß durch Eselzucht auszeichnet.

Hierzu eine Anmerkung: „Ein Dorf im Departement der Deux-Sèvres, siehe in Jöchers Zeitungslexikon, von Mannert neubearbeitet, den Artikel Rom." Offenbar mußte der Held nur darum in einem Landstädtchen Rom geboren sein, weil sonst Jean Paul sein sehr überflüssiges Wissen davon nicht hätte auskramen können. Wer so arbeitet, erweckt das Gefühl, daß er überhaupt keine eigenen Gedanken hat und ohne stete Anlehnung an Bücher Andrer nicht schreiben kann. Und wie unvornehm ist die Art, uns solch wertloses Wissen aufzudrängen! Im Titan mutet er z. B. seinen Lesern zu, daß sie wissen, was Pillory, Contrat social, Pasquino und Marforio bedeuten, dies alles in einem Satz, — nur weil er das

alles weiß und aus Erfahrung voraussieht, auf viele Leser werde dergleichen Augenblendung bezaubernd wirken.

Jean Paul ist heute nur noch ein berühmter Name, nicht mehr ein gelesener Schriftsteller. Es gibt auch nicht die geringste Aussicht, daß er je wieder lebendig werden könnte: darum darf die Betrachtung seiner vielen einzelnen Werke kurz sein. Sein erstes Buch, die Grönländischen Prozesse (1783), war schon der ganze Jean Paul, in Titelwahl, Inhalt und Form. O diese Jean Paulschen Titel! Und die Jean Paulschen Kapitelüberschriften! Grönländische Prozesse heißt jene Sammlung von satirischen Aufsätzen, weil „die Grönländer", wie er irgendwo gelesen, „ihre Streitigkeiten durch gegenseitiges Satirisieren abmachen". Schon darin wütet der wildgewordene Witz, die Zusammenwerfung der allerentlegensten Anspielungen, das Hüpfen aus dem Hundertsten ins Tausendste. Geistvoll aber sind die Satiren des Zwanzigjährigen, — wenn wir nur sicher wüßten, wessen Geist wir genießen. Die Formlosigkeit der Grönländischen Prozesse hat Jean Paul in seinen späteren Werken noch gesteigert. Ihm fällt irgend etwas Wildfremdes beim Schreiben ein, — auf Zwischenblättern muß dies dem Leser vorgesetzt werden. Einen Einfall zu unterdrücken, dazu ist er unfähig. Daß alle Kunst Scheidekunst ist, davon ahnt der Mann nichts, der eine Vorschule der Ästhetik geschrieben hat. Nur deutsche Leser bringen es in gewissen Zeitläuften fertig, sich für einen Schriftsteller trotz seiner Formlosigkeit, also seiner Unkunst, zu begeistern; lange währt jedoch solche Begeisterung nicht, und ist sie einmal erloschen, so flammt sie nie wieder aus der Asche auf. Von unsern namhaften Schriftstellern ist Jean Paul der einzige, der nie einen Vers gedichtet hat, denn Vers ist gebundene Form, und ein Schriftsteller wie Jean Paul wird durch nichts gebunden. Ganz zuletzt, in den Schriften über Kunst und Erziehung, suchte er sich von der Unform zu befreien: „Im Alter werfen sich zwar Menschen und Hölzer krumm; ich aber werde und gehe in Schriften immer mehr gerade und mache wenig Ausschweifungen mehr."

Auf die Grönländischen Prozesse folgten die Satiren: „Auswahl aus des Teufels Papieren" (1789), wieder sehr geistreich, wieder sehr ermüdend, eine wahre Hetzjagd hinter dem Witz, bei der er den echten Witz doch nicht einholte. Manches darin ist für einen blutjungen Schriftsteller ziemlich bitter, so z. B. das Stück: „Wie ein Fürst seine Untertanen nach der Parforcejagd bewirten ließ", aber doch mehr übertrieben und verzerrt als damals noch wahr.

In zwei kleinen erzählenden Schriften: Des Rektors Florian Fälbels und seiner Primaner Reise nach dem Fichtelberg und dem Leben des vergnügten Schulmeisterleins Maria Wuz (1791) zeigte Jean Paul seine stärkste, zugleich liebenswürdigste Begabung: für die Schilderung wunderlicher Menschlein im bescheidenen Stillleben, die Freude am Kleinen, am Unbeachteten. Von seinen erzählenden Dichtungen sind diese die einzigen, die noch mit einigem Vergnügen gelesen werden. Hierher gehört auch der Quintus Fixlein (1794), eine Schulmeistergeschichte mit goldigem Humor, wohl das Beste, was er an Erzählungen geschaffen hat. Fixlein ist Lehrer am Gymnasium zu Flachsenfingen, und seine Verlobung und Vermählung bildet den Inhalt des liebenswürdigen Buches. Es gibt wenige so edelreine, in ihrer Einfachheit rührende Stellen im ganzen Jean Paul, wie die Wanderung der Neuvermählten am Hochzeitabend zum Gottesacker.

Die unsichtbare Loge (1792) und der einst vergötterte Hesperus (1794) sind so tot wie nur möglich. Die unsichtbare Loge schildert die Lebensentwicklung eines unter der Erde erzogenen Menschen; der Hesperus ist die Geschichte verwechselter Kinder, deren eines ein Fürstensohn, — lauter so abgeschmackte Stoffe, daß der nicht mehr mit der Geduld der Menschen vor hundert Jahren ausgerüstete Leser von heute selbst die vielen einzelnen Schönheiten, namentlich im Hesperus, nicht recht genießt.

Wer sich durchaus verpflichtet fühlt, ein Hauptwerk des Schriftstellers, den unsere Großeltern vergötterten, kennen zu lernen, der findet im Siebenkäs (1795) mehr von

dem wirklich bedeutenden als von dem nur schrullenhaften Lesefrüchtler Jean Paul. Darin wird auch eine verständliche Geschichte erzählt, allerdings eine ganz tolle: der Armenadvokat Siebenkäs, der sich mit seiner philisterhaften Frau Lenette durchaus nicht verträgt, stirbt scheinbar in der Fremde, läßt einen leeren Sarg begraben, worauf seine vermeintliche Witwe einen geliebten Philister, den Schulrat Stiefel, Siebenkäs selbst die geliebte Natalie, eine Engländerin, heiratet; und diese Ungeheuerlichkeit wird von Jean Paul mit großäugiger Harmlosigkeit wie etwas nicht nur Mögliches, sondern Entschuldbares erzählt.

Als sein Hauptwerk hat Jean Paul immer den Titan betrachtet, einen langen von 1797 bis 1802 entstandenen Roman, den „großen Kardinal- und Kapitalroman". Wie alle seine Romane spielt der Titan in kleinen deutschen Nestern, wo sich die unglaublichsten Ereignisse abspielen. Auf Wahrscheinlichkeit in den Begebenheiten legt Jean Paul keinen Wert: das Schrecklichste, die Vergewaltigung der Heldin Linda, wird nur dadurch möglich, daß sie nachtblind sein muß, und daß der Verbrecher Roquairol die Gabe besitzt, die Stimme ihres Geliebten Albano täuschend nachzuahmen. Eine großartig ersonnene und zum Teil auch ausgeführte Gestalt ist Roquairol, ein halbes Menschenalter vor Lord Byron der düstere, zerrissene Weltschmerzler. Den seltsamen Namen fand er in einer französischen Räubergeschichte, der Grillparzer zum Teil seine Ahnfrau verdankte. Die meisten Frauen waren von dem Titan entzückt; die zweifelsüchtige Dorothea Schlegel allerdings schrieb an Schleiermacher: „Seinen Titan habe ich lesen wollen, aber es geht nicht, man lernt nichts Neues von ihm darin, es sind immer dieselben Narren mit andern Kappen."

Nur noch durch ein Wort unseres neuzeitlichen Sprachschatzes bekannt ist der unvollendet gebliebene letzte große Roman Jean Pauls: Die Flegeljahre (1804). Der Eingang ist von toller Lustigkeit: die Eröffnung des letzten Willens eines Sonderlings. Man kann sich denken, was bei Jean Paul dabei herauskommt. Leider reichte seine Erfindung und Gestaltung nicht aus, um den von ihm entworfenen Rahmen mit Leben zu erfüllen. Wir müssen uns mit den sogenannten schönen Stellen und den manchmal wirklich witzigen Bildern begnügen, und das ist zu wenig für einen Roman, der leben soll.

Erwähnung verdienen noch einige kleinere politische Schriften Jean Pauls: die Friedenspredigt an Deutschland (1808), die Dämmerung für Deutschland (1809), die politischen Fastenpredigten von 1817, worin manches gute Mahnwort an die deutschen Fürsten ob ihres Versprechens vor dem Befreiungskriege, dem Volke größere Freiheit zu geben. Leider kann Jean Paul auch in diesen Schriften nicht ganz von seiner Art lassen, allerlei Gelesenes hineinzustopfen, und so verfehlte er die lebendige Wirkung. — Auch der Aphorismen Jean Pauls ist zu gedenken; manches darin gehört zu dem Feinsten und Tiefsten, was diese Gattung in Deutschland hervorgebracht hat.

Um Jean Pauls eigensten Gedankenwert, frei von den unzähligen Zettelkästenschätzen, zu beurteilen, muß man seine Vorschule der Ästhetik (1804) und die Levana oder Erziehlehre (1805—1806) lesen. Man kann sie auch lesen, denn sie sind in ruhiger, klarer Sprache geschrieben. Er behandelt in der Vorschule nicht das ganze Gebiet der Ästhetik, sondern nur die Literatur, und es ist merkwürdig zu sehen, wie gut Jean Paul die Forderungen der schriftstellerischen Kunst kennt, die er selbst in der Ausübung mit solcher Willkür mißhandelt hat. Seine Betrachtungen über das Genie als die „Vielkräftigkeit", besonders aber über das Lächerliche, den Humor und den Witz sind tiefsinnig im Inhalt und fein im Ausdruck. Den Abschnitt über Stil und Sprache liest man mit gemischten Gefühlen, denn man erinnert sich, wie wenig Jean Paul seinen eigenen Lehren gefolgt ist. — Die Levana ist eines der Grundwerke der jetzigen Bewegung zur Schulreform. Sie enthält die Anpreisung alles dessen, was als Ziel jeder Erziehung gilt: der Achtung vor der angeborenen Natur des Einzelmenschen, der Stärkung des Guten in dieser Natur, auch schon der Beschränkung der klassischen Bildung auf ihr geziemendes Maß. Jean Paul betrachtete die Vorschule und die Levana als sein wertvollstes Vermächtnis an das deutsche Volk, und es war eine Tat

verdienter Ehrerbietung, daß die Schüler des Bayreuther Gymnasiums ihm bei der Beerdigung jene beiden Werke auf einem Kissen nachtrugen, wie Andern ihre Orden nachgetragen werden.

Ein Spätlingswerk: Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele, erst 1827 erschienen, war wieder in der schrullenhaft spielerischen Form abgefaßt, in „Stationen" eingeteilt, die er gleich mit der 501. beginnt. Es steht nicht viel Tiefes und noch weniger Neues darin.

Wenn einst nach Jahrhunderten ein Wühler in seltsamen literarischen Altertümern auf Jean Pauls Romane stoßen sollte, so wird er, falls er die Zeitgeschichte hinter den Romanen kennt, sich nicht wenig verwundern über einen Schriftsteller, der in so stürmisch bewegter Zeit für Dichtungen mit angeblich deutschen Menschen so wenig lebensvollen Hintergrund zu schaffen vermochte. Jean Pauls Helden sind nichts als zerfließende Gesichte, in Wahrheit überhaupt keine Gestalten, sondern schöne Blumenseelen, die sich umarmen, mit einander über die Gefilde der Seligen dahinschweben und menschenunmögliche Gespräche mit einander führen. Die Zeit ist nahe oder sie ist schon da, wo uns all jenes Gerede ungefähr so klingt wie das in den Romanen von Bucholtz und Hofmannswaldau. Mit Vorliebe schildert Jean Paul Prinzen, Grafen und Freiherren, und sie alle sind nicht nur äußerlich sehr vornehm, sondern auch innerlich fast lauter Engel des Lichts. Wo er arme Leute schildert, da sind sie zwar auch erträglich gut, aber immer mit einem Stich ins kauzhaft Putzige.

Zur Erfindung einer annehmbaren Romanfabel war Jean Paul ganz unfähig. In den Grönländischen Prozessen will ein Vater seine Tochter nur ihrem Besieger im Schachspiel zur Frau geben, und die Mutter fügt die weitere Bedingung hinzu: nur wenn der Sohn des zukünftigen Paares zehn Jahre unterirdisch und — von einem jungen Herrnhuter erzogen wird. In seinen späteren Romanen begegnen uns nicht viel vernünftigere Stoffe.

Jean Pauls Stil hatte bei seinen Lebzeiten viele Bewunderer; man fand seine Bilderpracht berauschend, und in der Tat, so wie Jean Paul bildert kein zweiter deutscher Schriftsteller. Sein Unglück war, daß er nicht in Versen dichten konnte; darum hat er sich abgemüht, auf mehr als einer Druckseite in Prosa zu sagen, was in vier Versen auszudrücken war. Bei ihm wurde die Bildlichkeit der Sprache zur Krankheit: alles wird mit allem verglichen, die entlegensten Ähnlichkeiten werden durcheinander gequirlt, und was ist die Frucht? Daß wir ermüdet, ja betäubt werden, ohne ein klares Bild zu empfangen. Wer sich über gewisse Stileigenheiten einiger unserer Allerjüngsten entsetzt, der lese folgende Stelle in Jean Pauls Titan: „Dunkel, dunkel lag dem Jüngling das Leben vor; im langen schwarzmarmornen Säulengang der Jahre schritten die Schmerzen als Panthertiere heran und wurden hellgefleckt unter den weglaufenden Sonnenblicken der Vergangenheit." Stellen wie diese wurden einst herrlich gefunden. Mehr als zehn zusammenhängende Zeilen, frei von Geschraubtheit, Gesuchtheit und Unnatur in einem Roman Jean Pauls zu finden, gehört zu den Unmöglichkeiten. Er kann nicht das Einfachste einfach und verständlich sagen. In Fälbels und seiner Primaner Reise nach dem Fichtelberg will er ausdrücken, daß jemand die gelehrten Gespräche während einer Reise aufschreibt; dies bekommt bei ihm folgende Form: „Im Wirtshaus resorbierte er mit den lymphatischen Milchgefäßen des Papiers allen gelehrten Milchsaft, den eine Reise kocht." Da gibt es in einem seiner Zettelkästen einen Vermerk über das Vorrücken und Abschmelzen der Gletscher; den hat er herausgezogen, und wenn es im Titan heißt: „Die Braut sank an seinen Hals. Er umklammerte sie heftig", dann muß er den Zettel los werden und fährt fort: „und wurde immer ähnlicher dem Gletscher, der durch Wärme weiterrückt und schmelzend verheert". Jean Paul hat selbst einmal von einem berauschten Schriftsteller gesagt: „Aus allen Winkeln des Gehirns krochen verborgene Einfälle hervor; jede Ähnlichkeit, jede die Stammmutter einer Familie von Metaphern, sammelt ihre unähnlichen Kinder um sich, und gleich einer wandernden Mäusefamilie hängt sich ein Bild an den Schwanz des andern." Jedes weitere Wort über Jean Pauls Stil ist nach dieser Selbstverurteilung überflüssig.

Unerschöpflich ist Jean Pauls Sprachbildnerei, der Masse nach größer als selbst Goethes, nur daß von Jean Pauls Neuschöpfungen kaum eine einzige lebendig geblieben ist: es waren lauter papierene Gebilde. Da finden wir: Augenwassersucht, Freudenewigkeiten, Einsprengfrage, kanzleistilig, Lebensbrennpunkt, Pappelsilber, eine Einzigperle von Minute, allerdings auch ein so schönes Wort wie Hochmensch, das dem heutigen Edelmenschen entspricht. Außer dem Worte „Flegeljahre" hat Jean Paul dem deutschen Sprachschatz noch ein berühmtes Literaturwort hinzugefügt: Weltschmerz; es steht in seiner Selina, wo es von Gott heißt: „Nur sein Auge sah alle die tausend Qualen der Menschen bei ihren Untergängen. Diesen Weltschmerz kann er nur aushalten durch den Anblick der Seligkeit, die nachher vergütet." Durch Heine bekam dieses Wort seine gewandelte Bedeutung.

Auch Jean Paul gehörte zu den Schriftstellern, die im Fortschreiten ihrer Entwicklung die Unkunst der Fremdwörterei einsahen: so hat er in der zweiten Bearbeitung des Siebenkäs die meisten Fremdwörter ausgemerzt, oder um in seiner Sprache zu reden: „die Landesverweisung aller der Ausländer von Wörtern, welche den geschicktesten Eingeborenen den Platz weggenommen".

Wer von deutschem Humor spricht, der nennt an erster Stelle Jean Paul. Ja, er war einer der Großmeister vom Orden der lachenden Träne, der, wie die Philippine in der Unsichtbaren Loge „schon wieder einen Witz lächelnd flatternd läßt, wenn noch über ihm das Aug' voll Wasser steht". Leider zerstört er selbst so überoft die feinsten Stimmungen des Humors, indem er dessen Todfeinde beimischt: Geistreichigkeit und Gelehrsamkeit.

Von den großen Weimarern hat nur Herder die allgemeine Schwärmerei für Jean Paul geteilt; er nannte ihn entzückt „einen feinklingenden Ton auf der großen Goldharfe der Menschheit", schrieb aber später doch einschränkend: „Er ist nicht ein Stern erster Größe gewesen, aber ein Bündel von Sternen. Er hat kein Werk seines Genius hinterlassen, dessen wert, aber er selbst war ein Meisterwerk Gottes." Goethen blieb er ungenießbar, und Schiller nannte ihn: „Fremd wie einer, der aus dem Mond gefallen ist, voll guten Willens und herzlich geneigt, die Dinge außer sich zu sehen, nur nicht mit dem Organ, womit man sieht."

Jean Pauls Formlosigkeit ist selbst von seinen Nachahmern nicht erreicht worden; daß er Nachahmer gefunden hat, versteht sich von selbst. Der Graf Ernst von **Bentzel-Sternau** (1767—1849), ein kurmainzischer Beamter, dessen Übertritt von der katholischen zur protestantischen Kirche mit 60 Jahren großes Aufsehen erregte, darf nach dem Inhalt seiner Romane, besonders des „Goldenen Kalbes", als Nachahmer Jean Pauls angesehen werden; in der Form, besonders im Stil ist er im Vergleich mit Jean Paul beinah ein Klassiker. In seinen Romanen geschieht noch viel weniger als in denen Jean Pauls, und da er in seinen fortwährenden Abschweifungen weniger geistreich ist als sein Vorbild, so wurde er nach kurzer Berühmtheit schnell wieder vergessen.

Ein Nachahmer der Form: der Zusammentragung von unübersehbaren Lesefrüchten, ist der noch heute nicht ganz verschollene Karl Julius Weber (1767—1832), ein Württemberger. Sein „Demokritos, oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen" werden mit Gewinn von Solchen gelesen, die ihre Rede oder Schrift gern mit Anlehen aus fremden Gedankenschätzen zieren. Webers Demokritos ist der Vorläufer von Büchmanns Geflügelten Worten, und wem der Büchmann nicht genügt, der mag seine Lehnweisheit aus dem Demokritos vermehren.

Zweites Kapitel.

Die Romantik.

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig auf in der alten Pracht!

(Tieck: Aufzug der Romanze.)

Soviel Darstellungen der **Romantik**, soviel Erklärungen ihres Wesens und ihrer Ziele. Mit der Romantik kam in die deutsche Dichtung neuer Inhalt und neue Form, und überall wo wir dessen gewahr werden, drängt es uns, nach den reinmenschlichen Urgründen einer geistigen Erneuung zu forschen. Wir werden ihnen am nächsten kommen, wenn wir nicht mit abgezogenen Begriffen, sondern mit den Erfahrungen an Einzelmenschen und Völkern an sie hinantreten, also nicht von ganz allgemeinen „Bewegungen" und „Strömungen" reden, sondern von den Menschen, die bewegten und bewegt wurden, von den Dichterherzen, durch die eine neue große Blutquelle der Poesie strömte.

Alle Umwälzungen in der deutschen Literatur, wiederum sei's gesagt, sind von jungen Menschen ausgegangen: von Jünglingen, fast von Knaben, und von sehr jungen Männern. Das neue Menschengeschlecht führt auch eine neue Literatur herauf: dieses Schauspiel gewährt uns die ganze Literaturgeschichte der letzten zwei Jahrhunderte. Die in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts geborenen Klopstock und Lessing werden als Jünglinge die Vernichter einer absterbenden hochmütigen Literaturherrschaft: Gottscheds. Die Nachfolger und Überflügler sind die um ein Menschenalter später geborenen Herder, Goethe, Schiller. Nach abermals einem Menschenalter werden die beiden Schlegel, Tieck, Novalis, Wackenroder, Brentano, Arnim, Schelling, Eichendorff geboren, und dieses immer aufs neue emporwachsende junge Deutschland, das sich zur Abwechselung auch wohl jüngstes oder allerjüngstes Deutschland nennt, werden wir noch einige Male an uns vorüberziehen sehen, wie unsere Nachkommen es gleich uns erleben werden.

Die Romantik ist mehr als alles andre die Dichtung eines neuen Jugendgeschlechtes, das zuerst neben den Klassikern, bald darauf gegen sie wirkt und kämpft. Es sucht mit seinem guten Jugendrecht neuen Inhalt und neue Kunstformen, ganz so wie es einst die Klassiker getan, als sie noch die Stürmer und Dränger hießen. **Jugend** steht auf dem Banner der Romantik geschrieben, und nur als eine Lebensäußerung der Jugend ist die romantische Dichtung menschlich zu begreifen. Ein Zeuge der jugendlichen Romantik, der 1773 geborene Deutschnorweger Heinrich Steffens, schrieb nachmals in seinen Lebenserinnerungen:

Ich kann ohne freudige Rührung, ja ohne Begeisterung nicht an die schöne Zeit in Jena denken. Ein neues Zeitalter wollte beginnen und regte sich in allen empfänglichen Jugendgemütern. — Wir erblickten den blühenden Frühling einer neuen geistigen Zeit, den wir mit jugendlicher Heftigkeit frohlockend begrüßten.

Ungeheure Ereignisse im Völkerleben: die französische Revolution und die ersten Kriegstaten des 27jährigen Generals Bonaparte, hatten auch die deutsche junge Geisteswelt aufgerüttelt. An eine politische Nacheiferung auf deutschem Boden war nicht zu denken; so geschah denn, was ein Menschenalter zuvor in der Zeit des Sturmes und Dranges geschehen war: die Jünglinge der deutschen Literatur machten literarische Revolution. Für die Phantasie waren die Begebenheiten der französischen Revolution und der Feldzüge Napoleons unvergleichlich aufstachelnder als Friedrichs des Großen lange und etwas prosaische Kriege. Die jungen Männer, die in Deutschland im letzten Jahrzehnt des abrollenden Jahrhunderts auf die Universitäten gingen, hatten sich daran gewöhnt, daß nicht nur Throne wankten und stürzten, sondern auch die Grundsäulen der Sitte, des Glaubens, der Gesellschaft barsten, und daß Recht zu bekommen schien, wer kühn genug sein eigenes neues Recht forderte.

Dazu das allgemeine Menschengesetz von Stoß und Gegenstoß, von Wirkung und Gegenwirkung, von Wellenberg und Wellental im geistigen Leben reger Völker. Nach der langen Zeitspanne der nüchternen Aufklärung, nach der blendenden Klarheit der deutsch-griechischen

Klassiker-Dichtung trat die Sehnsucht nach dem geheimnisvollen Halbdunkel, nach der Ungebundenheit der nichtklassischen, aber eigenwilligen Dichtung in ihr Naturrecht ein. Für diese neue Dichtung waren ums Jahr 1800 die Dichter auf dem Plan, und die etwas Verspäteten fanden schon einen fertigen Schlachtruf vor: Romantik!

Die Wortformen Romantik und Romantisch zeigen den fremden Ursprung. Seit dem 12. Jahrhundert gab es das französische Wort Roman als Bezeichnung für erzählende Versdichtung; um die Mitte des 17. Jahrhunderts gewinnt in England das Wort romantic Bürgerrecht für Landschaften und Dichtungen, anfangs noch mit der Nebenbedeutung romanhaft, daneben schon und dann immer zunehmend in dem Sinne, wie wir noch heute „romantisch" gebrauchen. Vom Ende des 17. Jahrhunderts kommt in Deutschland das Wort romantisch, abwechselnd mit romanisch, auf, zunächst immer in der Bedeutung romanhaft; allmählich wird romantisch die Bezeichnung des Gegensatzes zum Wirklichen in Leben und Kunst. In einem Jugendbriefe Goethes steht „romantische Überspannung" für romanhafte; Schiller nennt seine Jungfrau von Orleans schon ganz im Sinne der jungen Romantiker „eine romantische Tragödie", nachdem Wieland lange vorher im Oberon seinen „Ritt ins alte romantische Land" unternommen hatte. Als dann der oberste Gesetzgeber der Romantik, Friedrich Schlegel, ein Langes und Breites vom wahren Wesen der Romantik geschrieben, tat den letzten Schritt Tieck, indem er, übrigens in aller Arglosigkeit, seine 1800 veröffentlichten Schriften Romantische Dichtungen nannte.

Merkwürdig genug: die Romantik, die Sehnsucht nach der mondbeglänzten Zaubernacht und der wundervollen Märchenwelt ist auf nord- und mitteldeutschem Boden gewachsen; noch merkwürdiger: am Hochsitze der deutschen Aufklärung, unter den Augen des Aufklärungspapstes Nicolai ist sie in ein System gebracht worden. In Berlin lebten Tieck und Wackenroder; dort lernten Friedrich Schlegel und Dorothea Veit, die Tochter Moses Mendelssohns, einander kennen und lieben; in Berlin traten Tieck und Friedrich Schlegel zuerst in Berührung (1797); in Berlin predigte Schleiermacher über die Notwendigkeit einer Erneuerung der Religion und schrieb seine Verteidigungsbriefe für Friedrich Schlegels Lucinde. Berlins Rolle in der deutschen Literatur wurde durch die Genannten mehr noch als selbst zu Lessings des Unsteten Zeit für ein Menschenalter führend. Neben Weimar gab es fortan eine zweite Hauptstadt des deutschen Geistes; und konnte sie auch gegen Weimar, die Wirkungstätte Goethes und Schillers, an Glanz nicht aufkommen, — als das große Mischgefäß neuer Gärungen wurde Berlin ein Jahrzehnt nach Friedrichs des Großen Tode von entscheidender Bedeutung für die deutsche Bildung. In Berlin gab es zum ersten Mal in Deutschland eine Gesellschaft ähnlich der in Paris, London, Rom und Florenz; eine so merkwürdig gemischte Gesellschaft, wie sie selbst in den älteren Weltstädten Europas nicht bestand. Über die einzigartige Verschmelzung der gebildetsten Stände im damaligen Berlin schreibt Jean Paul verwundert: „Gelehrte, Juden, Offiziere, Geheimräte, Edelleute, kurz alles, was sich an andern Orten die Hälse bricht, fällt einander um diese und lebt wenigstens freundlich an Eß- und Teetischen beisammen." Er hätte noch hinzufügen können: auch Prinzen, denn der königlich preußische Prinz Louis Ferdinand, der 1806 bei Saalfeld fiel, verkehrte in den literarischen Bürgerhäusern Berlins, vor allen in dem der Rahel Levin, wie jeder andre angesehene Gast. Neben Rahel Levin lebten in Berlin noch zwei jüdische Frauen von höchster literarischer Bildung: Henriette Herz und Dorothea Veit, und stellten zusammen eine ganz neue Erscheinung im deutschen Kulturleben dar. Namentlich aber das Haus der bedeutendsten jener literarischen Jüdinnen, der **Rahel Levin** (geb. 1771 in Berlin), muß als das Hauptquartier der Frühromantik und — der Berlinischen Goethe-Verehrung genannt werden.

Nach Berlin war Jena eine der Residenzen der jungen Fürsten von der Romantik, sozusagen die romantische Siedelung der klassischen Mutterstadt Weimar. Gleichviel ob Großes und Bleibendes von dort ausgegangen ist: Jena ist für einige Jahre ein Musensitz gewesen,

wie vordem nur Göttingen und Weimar zur Zeit des jüngeren Goethe. „Du und dein Bruder Friedrich", so schrieb Tieck nach Jahren in seiner Widmung des Phantasus an A. W. Schlegel, „Schelling mit uns, wir alle jung und aufstrebend, Novalis-Hardenberg, der oft zu uns herüberkam: diese Geister und ihre vielfältigen Plane, unsre Aussichten in das Leben, Poesie und Philosophie bildeten gleichsam ununterbrochen ein Fest von Witz, Laune und Philosophie." Aber noch eine andre Seite des Jenaer Literaturlebens verdient Beachtung: „Unsere größte Freude war, die verkannten oder in Vergessenheit geratenen Urkunden des Genius zu entdecken" (A. W. Schlegel). Wir werden dieser Entdeckertätigkeit noch eingehender zu gedenken haben.

Was bedeutet *Romantische Dichtung*? Das Wort selbst gibt keine klare Antwort; auch die Dichtungen der Romantiker tragen durchaus kein einheitliches Gepräge; wir sind also angewiesen auf die Erklärungen der Romantiker selbst in ihren Lehr- und Streitschriften, vornehmlich auf die des Programmverfertigers der romantischen Schule: *Friedrich Schlegels*. In diesem einen Falle müssen wir in der Tat von einer „Schule" sprechen, wenn wir darunter verstehen das bewußte Streben befreundeter Schriftsteller nach einem gemeinsamen Ziel, mag dieses noch so unklar sein. Eine romantische Schule im Sinne völliger Übereinstimmung der Lehre und der Übung dichterischer Kunst hat es niemals gegeben. Die man mit jenem Bücherwort bezeichnet, die Mitglieder der sogenannten *Frühromantik*: Tieck, Wackenroder, die Schlegel, Novalis sind lauter sehr deutlich unterscheidbare Schriftsteller, viel verschiedener unter einander als die Stürmer und Dränger in ihrer dramatischen Maienblüte vor und nach Goethes Götz.

Bei Friedrich Schlegel finden wir Erklärungen der Romantik zur Auswahl; die gewissermaßen amtliche ist die im zweiten Stück des Athenäums abgegebene:

> Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang.

Es hat damals schon viele kluge Leute gegeben, die selbst nach dieser ausführlichen Erklärung immer noch nicht das wahre Wesen der Romantik begriffen, und — es wird ihrer auch heute noch geben. Gar nicht genug tun konnten sich die Romantiker mit immer neuen Erklärungen der Romantik; an andern Stellen heißt es bei Friedrich Schlegel: „Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst ist" und dann wieder einmal anderswo „herrlich, etwas dunkel zwar":

> Das Romantische beruht nebst der innigen Anschließung an das Leben, wodurch es sich als eine lebendige Sagenpoesie von der bloß allegorischen Gedankenpoesie unterscheidet, nächstdem und vornehmlich auf dem mit dem Christentum und durch dasselbe auch in der Poesie herrschenden Liebesgefühle, in welchem selbst das Leiden nur als Mittel der Verklärung erscheint, der tragische Ernst der alten Götterlehre und heidnischen Vorzeit in ein heitres Spiel der Phantasie sich auflöst und denn auch unter den äußern Formen der Darstellung und der Sprache solche gewählt werden, welche jenem inneren Liebesgefühle und Spiel der Phantasie entsprechen.

Und gemütlich fügt er hinzu: „In diesem weitern Sinne sollte wohl alle Poesie romantisch sein." Das Wort Romantisch übt auf Friedrich Schlegel eine betäubende Wirkung, so daß er schließlich erklärt: „Je populärer ein alter Autor ist, je romantischer ist er", und sich nach all dem Gerede gezwungen sieht, seinem Bruder Wilhelm zu schreiben: „Meine Erklärung des Wortes romantisch kann ich dir nicht schicken, weil sie 125 Bogen lang ist."

Andern Zeitgenossen, Halb- und Ganzromantikern, gelingt es mit der Erklärung des Romantischen nicht besser; Jean Paul sagt einmal: „Man könnte die romantische Poesie ebenso gut die christliche nennen", dann wieder: „das Romantische ist das Schöne ohne Begrenzung", oder auch „das schöne Unendliche" und für die Liebhaber von Wortgeklingel:

„das wogende Aussummen einer Saite oder Glocke“. Um ein weniges deutlicher trotz der Unbestimmtheit drückt sich Novalis, der eigentliche Dichter unter den Frühromantikern, aus:

Romantisieren heißt, dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein geben.

Aus der Überfülle der Erklärungsversuche schließen wir mit Recht, daß denen, die sich Romantiker nannten, das Wesen ihrer angeblich nagelneuen Kunstübung dunkel gewesen ist. So bleibt uns Nachgeborenen denn nichts andres übrig, als uns aus ihren Werken ein leidlich zusammenhängendes Bild ihrer dichterischen Richtung zu schöpfen, und dabei bemerken wir folgende Grundzüge. Romantik war jugendliche Gärung, war tiefe Umwühlung und Umwertung aller Überlieferungen und Werte; sie war dumpfbewußtes Streben nach völliger Erneuerung der Geisteswelt: daher z. B. der vielfach auftauchende Wunsch nach einer neuen Religion mit einer neuen Mythologie. Romantik war jugendlicher Gegensatz gegen alles Bestehende in der Kunst, zum Teil auch im Leben: in der Dichtung der Gegensatz gegen das Griechisch-Römische, soweit es nicht romantisch ist, etwa so romantisch wie die Odyssee; in der bildenden Kunst Gegensatz gegen die einseitige Winckelmannische Richtung, also starker Nachdruck auf die nachklassische, die mittelalterliche Kunst. Auch in der Politik, soweit sich die Romantiker mit ihr abzugeben herabließen: Neigung zu den bewunderten Zuständen des Mittelalters, besonders des deutschen; in der Philosophie: Gegensatz gegen die Aufklärung, gegen die Nicolai und Genossen. Dabei tiefe Abneigung gegen die Beschäftigung mit der gemeinen Deutlichkeit der Dinge: um keine einzige Frage des Zusammenlebens der Menschen haben sich die Romantiker bekümmert, mit Ausnahme der Ehe, an deren Stelle sie eine möglichst frei schweifende sogenannte Liebe setzen wollten, zum Teil wirklich gesetzt haben. Vom Staate reden sie so selten wie möglich, von der Arbeit und den Arbeitern niemals. Novalis spitzt sein verwerfendes Urteil über Wilhelm Meister in den Satz zu: „Das Buch handelt bloß von gewöhnlichen menschlichen Dingen, die Natur und der Mystizismus sind ganz vergessen.“

Ein unstillbarer Durst nach schrankenloser Freiheit in Leben und Kunst erfüllt die romantischen Jünglinge: keine dichterischen Gesetze, keine festen Formen; erlaubt ist nicht nur, was gefällt, sondern erlaubt ist alles, was irgendeinem Schreibenden gefällt. Freiheit! — darum auch Freiheit des Dichters seinen eigenen Schöpfungen gegenüber; also auch die Freiheit, sich im Kunstwerke selbst über das Kunstwerk lustig zu machen, also künstlerische Selbstvernichtung. Goethe hat mit seinem Urteil, das Klassische sei das Gesunde, das Romantische das Kranke, kein erschöpfendes, aber ein in vielen Punkten zutreffendes Urteil über die Romantik gefällt.

Wie mußte es Jenen im Herzen sich regen, die aus dem Kreuzzuge in die erste vaterländische Stadt heimkehrten. Die engen Gassen mit dem durchfließenden Strome, der Marktplatz mit den alten Gebäuden und Schnitzwerk, die Ruhe umher, alle Erinnerungen erwachten, mit ihnen meine alte, heiße Sehnsucht nach jener schöneren Zeit.

Dies ist eine Stelle aus Achim von Arnims erstem Roman: „Hollins Liebeleben“ (1802), und wir erkennen ohne Friedrich Schlegels Erklärungen darin den Geist der Romantik. Mehr als alles andre ist die Romantik eine tiefe Sehnsucht: Sehnsucht nach der Unwirklichkeit, besonders nach der Vergangenheit. Schon Hölderlin mit seiner krankhaften Sehnsucht nach Althellas war ein Romantiker gewesen, einer mit klassischen Formen. Alles, was Sehnsucht erregt, wird Lieblingsstoff der romantischen Dichtung; auch die Musik nur als Sehnsuchtwecker: daher die Vorliebe der Romantiker für das Waldhorn und die Schalmei; in Tiecks Märchen vom Blonden Ekbert spielen beide durcheinander. Auch die Traumschwelgerei der Romantiker gehört hierher: das Leben wird mehr geträumt als gelebt, und noch bei Heine kommt auf drei oder vier Lieder immer eines, worin geträumt wird. Der Gipfel des Träumens aber ist das Schlafwandeln, z. B. bei Kleist, und selbst über dieses hinaus gibt es für die Spätromantiker noch eine Steigerung: die Doppelgängerei, wie sie sich als beinah ständiger Stoff bei E. T. A. Hoffmann findet.

Die Zeit der festen, immer wiederkehrenden Dichtungstöne bricht an, also dessen was man später in der Musik die Leitmotive genannt hat: Waldeinsamkeit, Mondnacht, Morgen- und Abenddämmerung, überhaupt möglichst viel Dämmerung, das Einstreuen von Märchen, noch lieber von Liedern in die Erzählungen. In den Gedichten tritt der Kehrreim auf, oft der sinnlose, durch die häufige Wiederholung alberne, ganz so wie in der englischen Neuromantik von Browning, Morris und Anderen (vgl. E. Engel: Geschichte der englischen Literatur, 6. Auflage, S. 374).

Vollkommen unfähig ist die Romantik zum Drama. Natürlich, denn das Drama der Bühne, nicht auf dem geduldigen Papier dickleibiger Bücher, fordert die Beschränkung auf Raum und Zeit, und irgendwelche künstlerische Beschränkung erträgt der Romantiker nicht. Das Drama fordert auch einen klaren und fesselnden Inhalt; aber wie sagt Tieck im Sternbald? „Warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichtes ausmachen?" Sich den notwendigsten Gesetzen der dramatischen Gestaltung zu beugen, ist des wahren Romantikers unwürdig, für den Friedrich Schlegels Wort gilt: „Die Willkür des Dichters leidet kein Gesetz über sich."

Bemerkenswert wegen der überraschenden Ähnlichkeit mit viel späteren Erscheinungen, ja mit allerjüngsten Forderungen ist das verworrene Streben der Romantiker nach einer Durcheinanderquirlung aller Künste, ja aller geistigen Betätigungen. Also sprach Friedrich Schlegel: „Alle Werke sind ein Werk, alle Künste eine Kunst, alle Gedichte ein Gedicht", und Zacharias Werner fragt: „Warum haben wir doch nicht einen Namen für diese beiden Synonymen" (Kunst und Religion)? Tiecks Sternbald spricht die Verse über die Flöte: „Unser Geist ist himmelblau, Führt dich in die blaue Ferne", — also schon vor hundert Jahren das Vermengen von Tönen und Farben, wie wir es bei den französischen Neuromantikern, den Symbolisten, z. B. bei Rimbaud, wiederfinden, der die Vokale A E I O U der Reihe nach schwarz, weiß, rot, grün, blau nennt. Worte, Farben, Formeln, Töne — sie sind alle eines und dasselbe, Ausstrahlungen einer unaussprechlich tiefen Gesamtkunst, so tief, daß sie häufig nur durch Gedankenstriche auszudrücken ist, ähnlich wie bei den Stürmern und Drängern. „Die Farbe klingt, die Form ertönt", heißt es wörtlich bei Tieck.

Vielleicht die unangenehmste Unart an den Romantikern ist für den gesunden Leser von heut ihr ermüdendes Gerede von der Kunst und den Künsten. Als ob es gar keine andern menschlichen Anliegen gäbe, wurde von ihnen, anstatt Kunstwerke zu schaffen, über die Kunst unfruchtbar hin- und hergesprochen. Von der Wissenschaft ist bei den Ervätern der Romantik nur selten und nebenbei die Rede; vom Kampfe mit der Natur, von der Not der Armen, von den öffentlichen Zuständen zu reden, ist überflüssig, weil unromantisch. Nie wieder hat eine so geschwollene und verblasene Verhimmelung der Kunst geherrscht wie bei den Romantikern, die es vor lauter Kunstanbetung und Kunstzergliederung nie zu einer vollgiltigen Kunstschöpfung gebracht haben.

Wo sich eine Schule, will sagen eine Partei bildet, da stellt sich beim Fehlen von festen Begriffen zur rechten Zeit ein Schlagwort ein; Sturm und Drang hatte es am Anfang des letzten Viertels des Jahrhunderts geheißen, blaue Blume hieß es im Ausgang des Jahrhunderts. Die blaue Blume ist das Symbol der Sehnsucht, der Unbefriedigung, des deutschen Gemüts; sie ist die Blume des seelischen Heimwehs, wahrscheinlich ein Ableger der Lilie in Goethes „Märchen" (vgl. S. 653). Im 1. Kapitel von Novalis' Roman Heinrich von Ofterdingen wird zuerst von ihr gesprochen:

Eine Art von süßem Schlummer befiel ihn, in welchem er unbeschreibliche Begebenheiten träumte, und woraus ihn eine andere Erleuchtung weckte. Er fand sich auf einem weichen Rasen am Rande einer Quelle, die in die Luft hinausquoll und sich darin zu verzehren schien. Dunkelblaue Felsen mit bunten Adern erhoben sich in einiger Entfernung; das Tageslicht, das ihn umgab, war heller und milder als das gewöhnliche, der Himmel war schwarzblau und völlig rein. Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine hohe, lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand und ihn mit ihren breiten, glänzenden

Blättern berührte. Rund um sie her standen unzählige Blumen von allen Farben, und der köstlichste Geruch erfüllte die Luft. Er sah nichts als die blaue Blume und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfing; die Blätter wurden glänzender und schmiegten sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte. Sein süßes Staunen wuchs mit der sonderbaren Verwandlung, als ihn plötzlich die Stimme seiner Mutter weckte, und er sich in der elterlichen Stube fand, die schon die Morgensonne vergoldete."

Die verblüffende Ähnlichkeit unserer Frühromantik mit allerjüngstdeutschen Dichtungseigenheiten zwingt sich jedem auf, der die alten Bücher liest. Zu den vielen Ähnlichkeiten gehört die Bedeutung, die von den Romantikern der Stimmung beigelegt wurde. Das Wort selbst kommt nicht so abgedroschen oft vor wie heute, aber die Sache und die Freude daran waren schon da. Tieck klagt selbst über seine Genoveva: „Dieser Duft des Sommerabends, der Waldgeruch und spätere Herbstnebel ist mir noch ganz recht; aber was eigentliche Zeichnung, Färbung, Stil betrifft, da bin ich unzufrieden." Die meisten seiner romantischen Genossen waren zufrieden, wenn nur Stimmung in ihren Werken war; denn es ist leichter, durch sehr einfache Mittel unserer klangvollen Sprache musikalische und damit auch seelische Stimmungen hervorzurufen, als Gestalten zu schaffen und in einen wahrhaft künstlerischen Rahmen zu stellen.

Die deutsche Gegenwart erschien den Romantikern allzu prosaisch: so flohen sie aus ihr ins Mittelalter, das ihnen der Gipfel aller Poesie dünkte. Auf dieser Flucht entdeckten sie zwar keine eigene neue Dichtung, wohl aber die versunkenen Schätze altdeutscher Poesie. Die meisten Romantiker glaubten dabei noch etwas andres wiedergefunden zu haben: die einzige Möglichkeit des Seelenfriedens im Schoße der alten Kirche. Bis zu den Romantikern war die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts fast ausschließlich protestantisch gewesen; durch die Romantiker schien sie eine Zeitlang katholisch werden zu sollen. Schon vor Friedrich Schlegels Übertritt hatte sich die Hinneigung zur katholischen Kirche bei protestantischen Schriftstellern geregt: Wackenroder hatte in den „Herzensergießungen eines Klosterbruders" die glühende Schilderung der Wirkung der katholischen Messe gegeben, und sicher wäre er Katholik geworden, hätte ihn nicht ein früher Tod hingerafft. Und Novalis, der Protestant, hatte in seiner Schrift „Die Christenheit oder Europa" vom Papste gerühmt: „Mit Recht widersetzte sich das weise Oberhaupt der Kirche frechen Ausbildungen menschlicher Anliegen auf Kosten des heiligen Sinns und unzeitigen, gefährlichen Entdeckungen im Gebiete des Wissens." Er verteidigte sogar den Papst, daß er „den kühnen Denkern gewehrt hat, öffentlich zu behaupten, daß die Erde ein Wandelstern sei". Der Protestantismus erschien den jungen Dichtern undichterisch, unkünstlerisch: Klopstock habe ja durch den Messias den Beweis geliefert. Anfangs aus Kunstschwärmerei, dann erst aus religiöser Stimmung sind die meisten Bekehrten ihrem ererbten Bekenntnis entflohen. „Ich bin zu jenem Glauben hinübergetreten", läßt Wackenroder einen seiner Helden sprechen, „die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen." Zum großen Teil aber war die Flucht in den Schoß der katholischen Kirche auch die Sehnsucht, nach der schrankenund haltlos umhertaumelnden romantischen Gedankenwillkür endlich einen festen Ankerboden zu finden in dem seit Jahrtausenden kaum erschütterten Felsengrunde der römischen Kirche. Goethen war an der romantischen Schule nichts so zuwider wie „das klosterbrudierisierende, sternbalderisierende Unwesen, die neukatholische Sentimentalität".

Die Frühromantik hat sich um die politischen Zustände Deutschlands nicht gekümmert; erst nach der Niederwerfung Preußens erwachte in Friedrich Schlegel der Trieb zur Politik. Auch Görres hat seinen wahren Beruf: zum politischen Journalisten, erst unter dem französischen Joche entdeckt. Tieck blieb sein Lebenlang ein ausgesprochener Nichtpolitiker; seine politischen Anspielungen im Gestiefelten Kater und andern satirisch seinsollenden Komödien sind kindliches Gelalle. Nach den Freiheitskriegen wurden manche

Romantiker allerdings zu romantischen Politikern: indem sie alles unterstützten, was ans Mittelalter gemahnte.

Zum Kreise der Romantiker darf man allerdings auch einen Schriftsteller zählen, der nur als Politiker bekannt geblieben ist: Friedrich Gentz aus Breslau (1764—1832). Er hatte in Königsberg studiert, war wie so viele deutsche Schriftsteller ursprünglich begeisterter Anhänger der französischen Revolution gewesen, durch ihre wahnsinnige, blutige Entwicklung ihr Todfeind geworden und hat als Metternichs rechte Hand geendet. Uns geht hier nur der Schriftsteller, nicht der Politiker Gentz an, und von jenem ist zu rühmen, daß er einer der feinsten deutschen Prosaiker gewesen ist. Seine Staatschriften, fast mehr noch seine Briefe und Tagebücher gehören nach Stil und Sprache zum Besten, was wir an deutscher Prosa dieser Art besitzen. Seine Tagebücher sind zugleich eine der unentbehrlichen Urkunden für das Gesellschaftsleben in Berlin in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts. Von Gentz rührt, lange vor Bismarcks Rat an Österreich, seinen Schwerpunkt nach Ofen zu verlegen, der Satz her: „Österreichs Schwerpunkt liegt in Budapest."

So außerordentlich auch die Wirkung der Romantik auf die Umgestaltung des geistigen Lebens in Deutschland geworden ist, für die Literaturgeschichte bleibt doch die entscheidende Frage die nach ihren künstlerischen Hervorbringungen. Kunst ist Können, nicht Wollen; Wollen ohne Können ist Dilettantenwesen. Verdächtig werden die Romantiker, besonders die der sogenannten ersten romantischen Schule, schon durch ihr ewiges Gerede über die Kunst. Die Kunst „soll" dieses, die Kunst „soll" jenes — so lesen wir in endlosen Wiederholungen bei den Brüdern Schlegel, bei Novalis und Wackenroder, seltener bei Tieck; keiner aber spricht die nicht überflüssige Selbstverständlichkeit aus: die Kunst soll Kunstwerke schaffen, weiter nichts. Der trotz aller Benebelung durch die Romantik oft erfrischend klare altmärkische Junker Achim von Arnim schreibt einmal aus dem Gefühl des Künstlers heraus (1809): „Es ist mir das Ekelhafteste in unserer Literatur das viele Schreiben über die Dinge, welches den Dingen Platz nimmt; lieber ein paar Lieder mehr und etwas Gesichtspunkt weniger." Wie die Romantiker für die Lebensführung das Recht der Leidenschaft zum obersten Grundsatz machten, so für die Dichtung das schrankenlose Recht der Phantasie. Leider war diese Phantasie nicht die gestaltende, sondern nur die launenhaft mit Augenblickseinfällen spielende, wie sie gerade der stümpernde Kunstliebhaber hat. Goethe jammerte, daß ihn ein halb Dutzend junger poetischer Talente zur Verzweiflung bringe, denn „kein Mensch will begreifen, daß die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sei. — Es ist keine Kunst, sein Talent nach individueller Bequemlichkeit humoristisch walten zu lassen" (an Zelter, 30. Oktober 1808). Die Phantasie der Romantiker blendet zuerst durch ihre scheinbare Fülle, bis man aus ihrer Unfähigkeit zum künstlerischen Bilden erkennt, daß sie nicht die Phantasie großer Kraft, sondern das hilflose Umhertasten der Ohnmacht und der Unkunst ist.

Dabei das ungeheuerste Wollen: „Goethe wird und muß übertroffen werden!" heißt es einmal bei Novalis. Natürlich hält jeder sich selbst für einen unerhörten Genius; seine Freunde versichern es ihm mit schöner Begeisterung, und er erwidert es auf gleiche Weise. Eine so vollkommene Kritiklosigkeit gegenüber den eigenen und den Freundeswerken wie unter den Romantikern haben wir bis in die jüngste Zeit nicht erlebt, in dieser allerdings wieder in überraschend ähnlichen Formen. Die erbärmlichsten Stümpereien, so z. B. der dramatische Versuch des durchaus undramatischen Friedrich Schlegel, sein Alarcos, werden von den romantischen Freunden als Meisterwerke gepriesen. Da ist nichts von der stolzen Bescheidenheit, die als untrügliches Kennzeichen jedes wahrhaft großen Künstlers gelten muß. Eine Selbstbespiegelung, ein Götzendienst mit dem unübertrefflichen Ich hebt an, daß man die Briefwechsel der romantischen Männer und Frauen oft mit körperlichem Ekel liest, so viel Geistreiches auch sonst darin steht. Die besonnenste und klügste der den Romantikern nahestehenden, aber ihnen nicht leibeigenen Frauen, Rahel Levin, hat, wie über viele

Torheiten ihrer Zeit, so auch über diese der Romantiker das treffende Wort niedergeschrieben: „Unsre Zeit ist die des sich selbst ins Unendliche, bis zum Schwindel spiegelnden Bewußtseins."

Zu aller echten Kunst gehört der Ernst des Künstlers seinem Werke gegenüber. Die Romantiker haben diesen Ernst nicht besessen, sondern etwas andres, worauf sie sich wie auf eine großartige neue Errungenschaft gar viel einbildeten: die Ironie. Friedrich Schlegel spricht von dem „göttlichen Hauche der Ironie", und in Brentanos „verwildertem Roman Godwi" erklärt der Held dem Verfasser im zweiten Bande: „Dies ist der Teich, in den ich Seite 266 im ersten Bande falle." Am tollsten hat es mit der Ironie Tieck im Zerbino und im Gestiefelten Kater getrieben: das Kunstwerk selbst redet in das Kunstwerk hinein, bekrittelt und bespöttelt es mit salzlosen Witzen, und solches galt als ein gewaltiger Fortschritt über die klassische Würde Goethes und Schillers hinaus. Gestützt wurde die romantische Ironie auf Fichtes Lehre vom Ich als dem einzigen und obersten Herrn über das Nichtich, woraus die Romantiker das Recht ableiteten, ihre eigenen Kunstgebilde durch Ironie nach Belieben zu zerstören. Hegel hat diese Ironie genannt „die selbstbewußte Vereitelung des Objektiven, die göttliche Frechheit des Urteilens und Absprechens, ohne sich mit der Sache einzulassen". Aus der Entfernung eines Jahrhunderts dürfen wir heute mit noch größerem Recht urteilen: die Ironie der Romantiker war nichts als spielerische Ohnmacht. Sie taten so, als wären sie hocherhaben über ihren Stoff, weil sie nicht die Kraft besaßen, einen großen Stoff mit künstlerischem Ernst zu einem Kunstwerk zu gestalten.

Der Dichter ist nicht bloß eine Hand, die schreibt, sondern ebenso sehr ein Mensch, der ein Menschenleben führt. Nicht um nach einem Jahrhundert überflüssiges Sittengericht zu halten, sondern um auch jene Zeit deutscher Literatur menschlich zu begreifen, muß von dem Menschenleben der Romantiker schon hier ein allgemeines Wort gesagt werden. Sie haben nicht alle nach Friedrich Schlegels Lehren in der Lucinde gehandelt, aber sie haben sie für alle Andern gelten lassen. Im Sternbald Tiecks des sittenreinen heißt es doch auch: „Die Decenz unsres gemeinen prosaischen Lebens ist in der Kunst unerlaubt." Mit der „Emanzipation des Fleisches", die mit andern Worten schon Heinses Ardinghello gepredigt hatte, wurde von manchen Romantikern unter Beistand von Romantikerinnen Ernst gemacht; man verwirklichte, was Jean Paul mit arger Entstellung von dem Weimarer Gesellschaftsleben gesagt hatte: „Ehen gelten nicht." Friedrich Schlegel, der Übertreiber alles Übertriebenen, ging auf dem Papier mit seiner zur Schau getragenen Liederlichkeit viel weiter als im Leben und schrieb 1798 im Athenäum ganz ernsthaft: „Es läßt sich nicht absehen, was man gegen eine Ehe à quatre Gründliches einwenden könnte." Als Menschen ohne festes Knochengerüst erscheinen uns die meisten Romantiker: Novalis, Wackenroder und Friedrich Schlegel; von den Späteren: Clemens Brentano und Zacharias Werner, dieser der Schriftsteller mit der sittlichen Knochenerweichung.

Die Romantiker treten uns als eine geschlossene literarische Partei entgegen, die mit vollem Bewußtsein umwälzend wirken soll. Schillers Horen waren eine Zeitschrift für die gesamte deutsche höhere Bildungswelt gewesen; die Romantiker bedurften einer Vertretung ihrer einseitigen künstlerischen Ansichten, und so entstand ihre erste Parteizeitschrift: das **Athenäum.** Es war eine Art Familienzeitschrift: so gut wie ausschließlich der Familie Schlegel zugehörig. In der Vorrede sagen die Brüder: „Wir sind nicht bloß Herausgeber, sondern Verfasser dieser Zeitschrift und unternehmen sie ohne alle Mitarbeiter." An fremden Beiträgen war ihnen nichts gelegen, mit Ausnahme einiger aus dem nächsten Freundeskreise. Die Zeitschrift erschien in Berlin in den Jahren 1798 bis 1800; ein Jahrgang besteht aus zwei Nummern oder Stücken und bildet einen mittelstarken Oktavband. Sie fand nur eine winzige Zahl von Abnehmern, da sie noch weniger als die Horen für bloße Unterhaltung sorgte, und ist nach drei Jahren entschlafen, nachdem sie, wenn wir Friedrich Schlegel glauben wollen, versucht hatte, „Der Bildung Strahlen all in eins zu fassen, Vom Kranken

ganz zu scheiden das Gesunde." Sie hatte mit einem geistreichen Gespräch A. W. Schlegels über die damals erschienenen grammatischen Gespräche Klopstocks begonnen und im weiteren Verlauf an wertvollen Beiträgen noch gebracht: obenan die Fragmente von Fr. Schlegel, eine Sammlung solcher zum Verblüffen beabsichtigter Einzelsprüche, wie z. B.: „Fast alle Ehen sind Konkubinate, Ehen an der linken Hand", woran sich der Satz von einer „Ehe à quatre" (vgl. S. 702) schließt. Einige weitere Sätze lauten: „Noten zu einem Gedicht sind wie anatomische Vorlesungen über einen Braten", — „Der Historiker ist ein rückwärts gekehrter Prophet". Aber dort kommt auch solch tiefsinnig seinsollendes Kauderwelsch vor wie: „Moderantismus ist Geist der kastrierten Illiberalität", oder: „Die intellektuelle Anschauung ist der kategorische Imperativ der Theorie." Fr. Schlegel behauptete, er verstehe diese Sätze; seine Leser haben sie nicht verstanden.

Von dauerndem Wert ist der Beitrag von Novalis im zweiten Stück von 1798: „Blütenstaub", eine Sammlung der schönsten und tiefsten Aussprüche des Dichters der „blauen Blume". Sie wird an andrer Stelle eingehender zu betrachten sein. A. W. Schlegel steuerte Aussprüche unter dem Titel „Urteile, Gedanken und Einfälle" über Literatur und Kunst bei, unter denen einer gegen die Verhimmelung von Vossens Luise die Leser belehrte: „Bei der Nachwelt wird es Luisen empfehlen können, daß sie Dorothea zur Taufe gehalten hat." Der zweite Band ist herzlich leer: Fr. Schlegels Aufsatz „Über die Philosophie", für seine Frau bestimmt, ist überwiegend langweiliger Unsinn, und eine Elegie A. W. Schlegels an Goethe ist dichterisch wertlos. Im dritten Bande steht Fr. Schlegels feines Gespräch über die Poesie, eine Sammlung neuer Aussprüche: „Ideen", darunter die Sätze: „Man hat soviel Moral, als man Philosophie und Poesie hat" und der tolle: „Moralität ohne Sinn für Paradoxie ist gemein". Das wertvollste Stück des dritten Bandes ist wiederum ein Beitrag von Novalis: seine Hymnen an die Nacht, dort noch ohne Einteilung in Verse. Den Schluß des Unternehmens bildete eine Abhandlung Fr. Schlegels „Über die Unverständlichkeit", worin er als Fachmann reden konnte; eine Probe sei der geistreiche Satz: „Es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt einmal im Ernst durchaus verständlich würde." — Gewirkt hat das Athenäum trotz seiner geringen Verbreitung: es hat der damaligen Schriftstellerwelt neue geistige Kräfte zuerst aufgezeigt, neue dichterische und gedankliche Bahnen erschlossen und einen Sammelplatz für die Neues wollende Dichterjugend hergegeben.

Die Zeitschrift der späteren Romantiker, des Heidelberger Kreises, erschien zehn Jahre nach dem Beginn des Athenäums; sie hieß **Zeitung für Einsiedler** und wurde von Arnim, Brentano und Görres herausgegeben. Sie hat nur 37 Nummern erlebt, hat mit dem Wahlspruch „Alle guten Geister loben Gott den Herrn" am 1. April 1808 das Licht erblickt und ist am 30. August selbigen Jahres sanft entschlafen. Anfangs erschien sie zweimal in der Woche, dann in Monatsheften mit mehren Nummern zusammen. Sie nannte sich in der Einladung selbst eine „wunderliche Zeitung" und beabsichtigte, wie Brentano versprach, „nichts Modernes, nichts Gelehrtes, nichts Getändeltes, nichts Bekanntes, nichts Langweiliges, — eine schöne, reizende Kunstkammer, welche sich selbst erklärt". Das Athenäum war überwiegend kritisch gewesen; die Einsiedlerzeitung wurde die Zuflucht schöpferischer Tätigkeit. Mitarbeiter außer den fleißigen Herausgebern waren unter Anderen: Uhland, die Brüder Grimm, Justinus Kerner, Novalis, beide Schlegel, Fouqué. Im allgemeinen verfolgte die Zeitschrift noch mehr vaterländische als dichterische Ziele, und sie hat unter dem Drucke der Napoleonischen Gewaltherrschaft nicht wenig zur Stärkung des vaterländischen Bewußtseins beigetragen. Mit derselben glücklichen Kurzsichtigkeit, mit der die Franzosen in Berlin Fichtes tiefaufwühlende Reden an die deutsche Nation nicht zu würdigen wußten, haben sie in einer scheinbar nur künstlerischen Heidelberger Zeitung, noch dazu einer mit Bildern, Verse wie die von Arnim übersehen:

> Eine Ernte ist getreten
> Von dem Feinde in den Kot,
> Eh' ihn unsre Schwerter mähten,
> Doch wir wuchsen auch in Not.

Eine Saat ist aufgestiegen,
Drachenzähne setzt die Brut,
Mag es brechen, will's nicht biegen,
Jugend hat ein heißes Blut.

Mit Recht hat der Freiherr von Stein nachmals von der Einsiedlerzeitung gerühmt: „In Heidelberg hat sich ein gut Teil des deutschen Feuers entzündet, welches später die Franzosen verzehrte", und Eichendorff nannte das Blatt „Leuchtkugel und Feuersignal".

In der Einsiedlerzeitung hat Jakob Grimm die ersten Früchte seiner altdeutschen Forschungen veröffentlicht (Über das Verhältnis von Sage zur Poesie und Geschichte); Görres hat eine Abhandlung über das Nibelungenlied beigesteuert, die auf die Edda als eine angebliche Quelle altdeutscher Dichtung hinweist, und von der Goethe mit seinem untrüglichen Blick schon damals sagte: „Sie ziehen noch dichteren Nebel über die Nibelungen." Von Hölderlin erschienen Verssprüche, Fr. Schlegel lieferte Proben von Übersetzungen aus dem Altindischen, Tieck übersetzte ein Stück aus dem Heldenliede vom König Rother: die Zeitschrift trug das Gepräge eines Sprechsaales der Weltliteratur mit besonderer Berücksichtigung der älteren deutschen Dichtung. Auch die Einsiedlerzeitung mußte wegen Mangels an Abnehmern bald ihr Erscheinen einstellen; Achim von Arnim sammelte die losen Blätter zu einem schon 1808 gedruckten Bande: „Trösteinsamkeit, Alte und neue Sagen und Wahrsagungen, Geschichten und Gedichte." Auch diese romantische Zeitschrift hat ihre starke Wirkung getan; die vorhin genannten Namen eines neuen Dichtergeschlechtes sind durch sie zuerst in Deutschland bekannt geworden.

Die Romantik war eine neben Goethe und Schiller hergehende Literatur; es reizt zu untersuchen, wie sich die beiden Herrscher der deutschen Dichtung zu dem jungen Nachwuchse stellten. Goethe hat sich abwechselnd über die Romantiker geärgert und belustigt, den fruchtversprechenden Kern dieser neuen Blüte am Baume deutscher Dichtung anerkannt, das Unkraut gebührend mißachtet. Schiller hat sich fast durchweg verwerfend geäußert: „Die Schlegel- und Tiecksche Schule erscheint immer hohler und fratzenhafter"; — „Weder für die Hervorbringung selbst noch für das Kunstgefühl kann dieses hohle, leere Fratzenwesen ersprießlich ausfallen". Gegen Fr. Schlegel war Schillers Xenion gerichtet von den Herren, die, was sie gestern gelernt, heute schon lehren wollen, und in einem Brief an Goethe heißt es über die Romantiker, besonders über Fr. Schlegel: „Mir macht diese naseweise, entscheidende, schneidende und einseitige Manier physisch übel." Die Romantiker, die ursprünglich für Schiller geschwärmt hatten, so namentlich Novalis und selbst Fr. Schlegel, vergalten ihm seine Abneigung mit einer uns heut empörenden Übertreibung. Der 24jährige Fr. Schlegel griff Schiller, der ihm einen Aufsatz für die Horen zurückgesandt, aufs heftigste an, hielt ihm seine „vernachlässigte Erziehung" vor, nannte den Prolog zum Wallenstein „eine ausgehöhlte Fruchthülse" und stellte die Jungfrau von Orleans tief unter Tiecks Genoveva. Die Frauen der beiden Schlegel überboten ihre Männer in gehässigem Spott über Schiller.

Wie unbarmherzig auch das Urteil über den Kunstwert der frühromantischen Dichtungen ausfallen muß: die Bedeutung der Romantik für die innere und äußere Umbildung unsrer Literatur ist unleugbar. Die Romantiker haben trotz allem die deutsche Dichterseele geweitet und vor der klassischen Einseitigkeit bewahrt, in die sie sich zu verirren drohte. Sie haben, wenn auch nicht durch bleibende Kunstwerke, aber durch das Anpochen an bisher unerschlossene, ja unbekannte Türen im Reiche der Kunst neue ferne Bahnen eröffnet. Nicht Fr. Schlegel, der immer erklärende, predigende und planende; nicht A. W. Schlegel, der forschende und formende; nicht Tieck, der bequeme, selbstzufriedene und äußerliche, haben eine neue Poesie entdeckt. Nach ihnen aber stiegen die wirklichen Dichter, die Brentano, Arnim, Eichendorff, in den angeschürften Schacht ahnungsvoller deutscher Dichtung tiefer und tiefer hinab, entdeckten dort das lautere Gold der deutschen Volkslieder, die echten Waldhornklänge deutscher Lyrik und legten den Grund zu einer dichterischen Entwicklung, die bis in unsre Tage noch fortdauert. Man glaube auch nicht, daß alle Frühromantiker sich über den Wert

der eigentlichen Schöpfungen der Schule getäuscht haben; A. W. Schlegel, ihr nüchternster Kritiker, urteilte schon 1807 von den romantischen Dichtungen als von „Ausartungen in eine leere, mühselige Gaukelei". Den Blick für die Schönheit der großen vergangenen Dichtung geklärt zu haben, dies wird für immer einer der Ruhmestitel der Frühromantik bleiben. Erst durch die beiden Schlegel wurde Goethe auf den Thron deutscher Dichtung erhoben und zum „wahren Statthalter des poetischen Geistes auf Erden" ernannt. Die Beiden, erst nach ihnen Tieck, sind die Begründer unsrer darstellenden Literaturgeschichte geworden. Selbst ihr ärgster, weil abtrünniger Gegner, Heine, mußte von den Brüdern Schlegel rühmen: „In der reproduzierenden Kritik, wo die Schönheiten eines Kunstwerkes veranschaulicht werden, wo es auf ein feines Herausfühlen der Eigentümlichkeiten ankam, wo diese zum Verständnis gebracht werden mußten, da sind die Herren Schlegel dem alten Lessing ganz überlegen." Dazu kam die Erschließung ganz neuer dichterischer Bildungsquellen durch die Romantiker: der spanischen Literatur, der altindischen Dichtungen, vor allem aber der Dramen Shakespeares, die erst durch Schlegels Übersetzung zu einem wirklich lebendigen Besitz aller gebildeten Deutschen geworden sind. Auch Herders mit auffallend wenigen Proben versuchte Belebung der Kenntnis des deutschen Volksliedes haben die Romantiker unendlich gesteigert. Vollends durch ihre Anknüpfung an die Vergangenheit deutscher Dichtung haben sie eine Fülle versunkener Schätze ergraben und nicht nur neues gelehrtes Wissen geboten, sondern auch die schaffende deutsche Dichtkunst durch unzählige neue Stoffe und Formen bereichert. Wieviel aber auch die Wissenschaft von deutscher Sprache und Dichtung den Romantikern verdankt, das wird an dem Lebenswerke der Brüder Jakob und Wilhelm Grimm gezeigt werden. Die Frühromantik und ihre Nachfolgerin, die romantische Schule von Heidelberg, sie haben den festen Untergrund gemauert für den stolzesten Teil der heutigen Sprach- und Literaturwissenschaft: die Deutschkunde, oder wie sie mit einem barbarischen, aber gelehrter klingenden Worte heißt: die **Germanistik**.

Endlich noch die wichtige Frage nach dem Verhältnis zwischen Romantikern und Lesern. Wer die vielen dicken und dünnen Sonderwerke über unsre Romantik liest, der könnte zu dem Glauben kommen, ganz Deutschland sei vor einem Jahrhundert ein einziges romantisches Heerlager gewesen. Die nüchternen Zahlen für die Verbreitung der Hauptwerke lehren uns, daß es mit der romantischen Schule nicht anders zugegangen ist als mit Sturm und Drang. Beide Bewegungen haben sich so gut wie ganz nur im Kreise der Schriftsteller abgespielt; kein einziges Buch der Romantiker von Berlin und Jena, nicht einmal Fr. Schlegels Lucinde, hat eine große Verbreitung gefunden, so wenig wie einst die Dramen von Lenz und Klinger. Die Romantik war ein kleines, viel Getöse machendes Heer von lauter Heerführern ohne Mannschaften.

Der Einfluß der deutschen Romantik auf die Kunst des Auslandes war fast noch stärker als der unserer klassischen Dichtung. Besonders auf Frankreich haben einzelne Romantiker, nicht gerade die dichterisch wertvollsten, mit wahrer Zauberkraft gewirkt. Victor Hugo hat seine wüsten Dichtungen Le Rhin und Les Burgraves, zum Teil auch seinen großen Roman Notre-Dame de Paris unter dem Einfluß E. T. A. Hoffmanns geschrieben. Dieser darf, neben Heine, überhaupt als der in Frankreich bekannteste ältere deutsche Schriftsteller gelten. Es hat eine ganze französische Schule Hoffmanns gegeben: Balzac, Gérard de Nerval, auch Th. Gautier darf man ihr beizählen. Nicht von ihrem eigenen Frühromantiker, dem seltsamen Cazotte, dem Verfasser des Diable Amoureux (1772), haben die Franzosen das romantische Gruseln gelernt, sondern erst aus Hoffmanns Erzählungen. Ein französisches Singspiel Les Contes de Hoffmann, sogar ein Ballet Coppelia bewahren das Andenken des Dichters der Serapionsbrüder in Frankreich fast noch dauernder als in Deutschland.

Unter den angelsächsischen Dichtern war es besonders der Amerikaner Longfellow,

der sich an den deutschen Romantikern dichterisch gebildet hat. Des Knaben Wunderhorn hat nach seinem eigenen Bekenntnis „auf seine Einbildungskraft den aufregendsten Eindruck gemacht".

Drittes Kapitel.

Die Brüder Schlegel.

Der Name Schlegel ist uns schon früher in der deutschen Literatur begegnete; auch schon an einem Bruderpaar: Johann Elias und Johann Adolf Schlegel. Johann Elias Schlegel (1718—1749) mußte sogar als einer der frühesten Mitarbeiter am neuen Bau deutschen Schriftentums genannt werden (vgl. S. 348). Von einer jene beiden Brüder weit überragenden Bedeutung sollte ein zweites Brüderpaar Schlegel werden: die Söhne Johann Adolfs, eines der Bremer Beiträger, eines hannöverschen Konsistorialrats: August Wilhelm und Friedrich Schlegel.

August Wilhelm Schlegel, oder wie er von den Angehörigen stets genannt wurde: **Wilhelm Schlegel**, wurde am 8. September 1767 in Hannover geboren, studierte 1786 in Göttingen Theologie und Philosophie, wurde mit Bürger bekannt und von diesem zuerst auf Shakespeare hingewiesen. Von 1792—1794 war er Hauslehrer in Amsterdam, ging hierauf nach Jena, wurde Mitarbeiter an Schillers Horen, ziemlich früh Professor, lebte in der ersten Blütezeit der Frühromantik mit seinem Bruder Friedrich in Jena, hielt 1803/4 in Berlin Vorträge über Literatur, wurde dort mit Frau von Staël bekannt und zog mit ihr als eine Art von literarischem Reisemarschall durch halb Europa. Hierauf trat er in den Dienst des Kronprinzen Bernadotte von Schweden, lebte dann abermals mehre Jahre an der Seite der Frau von Staël in Coppet am Genfer See, wurde nach ihrem Tode (1817) Professor in Bonn und ist dort am 12. Mai 1845 gestorben. **Karoline Michaelis**, die Witwe eines Professors Boehmer, war 1786 seine Gattin geworden, trennte sich jedoch bald von ihm und heiratete den Philosophen Schelling. In den letzten Lebensjahren Friedrich Schlegels war die brüderliche Freundschaft der beiden „Götterbuben", wie sie zuerst geheißen hatten, in die Brüche gegangen. Von der traurig-komischen Erscheinung des alternden Wilhelm Schlegel haben Heine und Strauß anschauliche Schilderungen gegeben.

Nicht nur als einer der Begründer der romantischen Schule, sondern auch als Dichter, wohl gar als ein großer Dichter hat Wilhelm Schlegel in jüngeren Jahren Manchen gegolten, namentlich sich selbst und den romantischen Anverwandten. Von seinen Gedichten steht eines, „Arion", noch heut in manchen Schulbüchern und Gedichtsammlungen; sonst ist der Dichter Wilhelm Schlegel der Nachwelt verschollen. Der Arion, offenbar eine Nachahmung von Schillers Kranichen, ist bei allem Pomp der Sprache hohl und hinterläßt nichts. Von einem endlos langen Gedicht „Pygmalion", gleichfalls Schillerisch im Ton, ist nur zu sagen: die zwei Verse Schillers „Wie einst mit brünstigem Verlangen Pygmalion den Stein umschloß" schlagen die 35 achtzeiligen Strophen Schlegels tot. Gerettet zu werden verdient einzig W. Schlegels Gedicht „In der Fremde" an die Muttersprache mit der schönen Strophe:

Oft hab ich dich rauh gescholten,
Muttersprache, so vertraut!
Höher hätte mir gegolten
Südlicher Sirenenlaut;

Und nun irr' ich in der Ferne,
Freudenlos von Ort zu Ort
Und vernähm', ach wie so gerne!
Nur ein einzig deutsches Wort.

Noch ein andres Gedicht muß mitgeteilt werden als eine Urkunde der größenwahnsinnigen Eitelkeit Schlegels, die ihn sich selbst besingen ließ als

Aller, die es sind und waren,
Sieger, Muster, Meister im Sonett.
Der Erste, der's gewagt auf deutscher Erde,
Mit Shakespeares Geist zu ringen und mit Dante,

Zugleich der Schöpfer und das Bild der Regel:
Wie ihn der Mund der Zukunft nennen werde,
Ist unbekannt; doch dies Geschlecht erkannte
Ihn bei dem Namen August Wilhelm Schlegel.



Wilhelm Schlegel.
(1767—1845.)

Zu S. 706.

Aus seinen späteren Jahren sind nur zu erwähnen, nicht durch eine Probe zu ehren die läppischen und zugleich tückischen Verseleien „aus Veranlassung des Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller". All das ist jetzt wie Spreu zerstoben oder, um Bismarckisch zu reden, wie Wind durch den Schornstein geblasen. Jene Witzeleien waren nur von dem grimmigen Ärger eingegeben: „Euch schien's, ihr wäret allein da", während doch Wilhelm Schlegel als der dritte große Dichter neben ihnen gestanden zu haben wähnte.

Auch in einem Versdrama hohen Stils hat er's Goethen und seiner Iphigenie gleichtun wollen: in dem Drama altgriechischen Stoffes Jon. Das Stück ist inhaltlich dem Amphitryon Molières und Kleists von weitem ähnlich: die Mutter des Jon weiß nicht, wer in Wahrheit sein Vater ist; Apollo offenbart sich als solchen, und damit beruhigt sich der amtliche Vater. Auf griechischen Stelzen schreitend, ist der Jon eine Sammlung tönender Worte und klingender Schellen. Die wichtigsten Dinge gehen wie bei den klassischen Franzosen hinter der Bühne vor und werden uns nur erzählt. Das Stück erweckt keine menschliche Teilnahme; bei der Aufführung in Weimar (1802) fiel es trotz den glatten Versen durch. Die Stelle im 1. Akt, wo Jon die Vögel aus dem Tempel scheucht, hat Grillparzer in „Des Meeres und der Liebe Wellen" benutzt.

Schlegels bleibende Bedeutung beruht auf seinen Vorlesungen, Kritiken und mehr noch auf seiner Übersetzung Shakespeares. Hatte Lessing die deutsche Kritik überhaupt geschaffen, so begründete Schlegel die neudeutsche Auffassung von den großen Kunstwerken der Weltliteratur. Seine in Wien 1808 gehaltenen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur erweiterten die literaturgeschichtlichen Kenntnisse ungemein und verdienen noch heute Beachtung trotz ihren vielen Übertreibungen, so namentlich in der völligen Verwerfung des französischen Dramas, selbst des Molièreschen. Bis nach Frankreich machte sich die Wirkung dieser scharfen Untersuchungen fühlbar: die Feindschaft der französischen Romantiker gegen das klassische Theater ihres Landes ist zum nicht geringen Teil auf Schlegels Vorlesungen zurückzuführen. Sicher und fördernd war aber seine wie auch Friedrich Schlegels Kritik doch fast nur solchen Werken gegenüber, die schon seit längerer Zeit dem Urteil der Kunstrichter unterlegen hatten. Über die zeitgenössische Dichtung hat er vielfach launenhaft, geschmacklos und so unsicher wie nur irgend ein Laie geurteilt. Zu Tiecks Gestiefeltem Kater „verpfändet er den Zeitgenossen sein Wort, aus Tiecks schöpferischer Fülle sei Neues und Außerordentliches zu erwarten", wie er denn in Tieck einen „Dichter im eigentlichen Sinne, einen dichtenden Dichter", also doch den Dichter über allen Dichtern seiner Zeit erblickte. Den schwächlichen Roman „Agnes von Lilien" der Karoline von Wolzogen hatte er Goethen zugeschrieben; und wo ihn gar gekränkte Eitelkeit stachelte, da wurde seine Kritik ebenso unredlich wie albern. Schillern hat er wie sein Bruder bis übers Grab hinaus gehaßt, so wenn er schreibt: „Woher kommt denn Schillers großer Ruhm und Popularität anders als daher, daß er sein ganzes Leben hindurch dem nachgejagt hat, was ergreift und erschüttert?" Als ob der Bühnenerschütterer Shakespeare etwas andres getan hätte! Goethe hat zu Eckermann über den Kritiker Schlegel gesagt (28. März 1827):

> Er weiß unendlich viel, und man erschrickt fast über seine außerordentlichen Kenntnisse und seine große Belesenheit. Allein damit ist es nicht getan. Alle Gelehrsamkeit ist noch kein Urteil. Seine Kritik ist durchaus einseitig, indem er fast bei allen Theaterstücken nur kleine Ähnlichkeiten mit großen Vorgängern nachweist, ohne sich im mindesten darum zu bekümmern, was der Autoe uns von anmutigem Leben und Bildung einer hohen Seele entgegenbringt.

Dauernder Ruhm aber ist dem Übersetzer W. Schlegel zuteil geworden. Sein Ehrgeiz war, es Herdern gleich- oder vorzutun. Er war das geborene „Übersetzertalent", obgleich er, wie Friedrich schrieb, es „oft mit Unmut gebrandmarkt" habe: er wäre eben lieber ein selbständiger Dichter gewesen trotz seinem Stolz als „Kosmopolit der Kunst und Poesie". Zwei Bände seines Spanischen Theaters, Verdeutschungen aus Petrarca, Ariost, Tasso, aus dem indischen Heldengedicht Ramayana, aus dem Portugiesischen, dem Griechischen, dem Lateinischen bekunden W. Schlegel als den ersten unsrer älteren Übersetzungsmeister.

Allerdings gestattete er sich manche Bequemlichkeiten: so ließ er in Dantes Terzinen die Mittelzeilen reimlos und erklärte es für unmöglich, im Deutschen „diese dreifachen Reime beizubehalten und treu zu übersetzen." Die spätere Übersetzungskunst ist hierin über Schlegel hinausgegangen.

Wichtiger als alle diese Versuche wurde die **Shakespeare-Übersetzung**, die mit Recht Wilhelm Schlegels Namen trägt, da Tieck an ihr keine übersetzerische, sondern nur eine herausgeberische Mitarbeit geleistet hat. Von Schlegel rühren die Übersetzungen der 17 Dramen her: Romeo und Julie, Hamlet, Kaufmann von Venedig, Wie es euch gefällt, Was ihr wollt, Sommernachtstraum, Sturm, Julius Cäsar und der Königsdramen König Johann, Richard II. und Richard III., Heinrich IV., V., VI. Sein begabtester Mitarbeiter war Graf **Wolf Baudissin** (1789—1878), der 13 Stücke übersetzte: Othello, Lear, Antonius und Kleopatra, Heinrich VIII., Viel Lärm um Nichts, Maß für Maß, Titus Andronicus, Der Widerspänstigen Zähmung, Die Komödie der Irrungen, Troilus und Cressida, Ende gut, alles gut, Die lustigen Weiber von Windsor, Liebesleid und Lust. Der dritte Mitarbeiter war Tiecks Tochter Dorothea (1799—1841); sie hat, zumeist mittelgut, übersetzt: Coriolan, Wintermärchen, Cymbeline, Macbeth, Die beiden Veroneser, Timon von Athen.

Erst durch Schlegels Shakespeare wurde der englische Genius, der bisher überwiegend eine Angelegenheit der Schriftsteller gewesen war, zum Besitztum aller gebildeten deutschen Leser, ein Kulturmittel, dessen Bedeutung nur mit Vossens deutschem Homer verglichen werden kann.

Friedrich Schlegel wurde in Hannover am 10. März 1772 geboren, versuchte sich zuerst in der kaufmännischen Laufbahn, studierte dann in Göttingen und Leipzig und siedelte zu seinem Bruder Wilhelm nach Jena über. In Berlin schloß er Freundschaft mit Schleiermacher, lernte dort Dorothea Veit, Moses Mendelssohns Tochter, kennen und verheiratete sich später mit ihr. In Paris trieb er mit Gewinn altindische Sprache und Literatur, trat 1809 in den österreichischen Staatsdienst und schrieb für den Erzherzog Karl den Aufruf zum Kriege von 1809 gegen Napoleon. Später wurde er Gesandtschaftsbeamter am Deutschen Bundestage zu Frankfurt, machte 1819 eine Reise nach Italien, starb am 12. Januar 1829 in Dresden.

Die Urteile über Friedrich Schlegels Persönlichkeit lauten fast bei jedem zeitgenössischen Beurteiler anders. Die liebende Dorothea pries ihn zu Rahel Levin: „So vornehm, so fein, so still treu und liebend wie Friedrich ist keiner mehr! und den göttlichsten Verstand hat er obenein." Andere genaue Kenner nennen ihn träge oder geradezu faul, körperlich wie geistig, was angesichts der stattlichen Bändezahl seiner Werke jedenfalls nicht zutrifft. Als Jüngling erscheint er uns so keck wie kein andrer Romantiker; als Mann — ohne Rückgrat, da er nach seiner, gewiß aus Herzensüberzeugung erfolgten, Bekehrung zur katholischen Kirche seine Hauptwerke ins Katholische umarbeitete. Selbst Dante, den er einst feurig als die edelste Dichterblüte des Mittelalters bewundert hatte, kam ihm später gar zu ghibellinisch vor. Dennoch hat Friedrich Schlegel für uns etwas Jugendliches, das uns auch da hinreißt, wo er uns verblüfft oder ärgert. Novalis ist der größere Dichter unter den Frühromantikern gewesen; Fr. Schlegel der wirkungsvollere Gedankenumwälzer der heranwachsenden Jugend.

Als Dichter tritt er uns zunächst in einer nicht sehr umfangreichen Gedichtesammlung entgegen, in der sich ein einziges mitteilenswertes Lied findet, das zur Zeit der Freiheitskriege gedichtete:

> Es sei mein Herz und Blut geweiht,
> Dich, Vaterland, zu retten!
> Wohlan, es gilt, du seist befreit,
> Wir sprengen deine Ketten.

Neben den besten Liedern von Arndt, Körner und Schenkendorf erscheint dieses Schlegelsche Lied trotz dem schwungvollen Beginn recht matt.

Von der romantischen Dichtersehnsucht hat er mehr als sein Bruder Wilhelm. In Versen wie:

Das sind die alten Klänge,	Dem Liede muß gelingen,
Helden- und Klagesänge	Sie wieder uns zu bringen,
Aus ferner Riesenzeit.	Der Retter ist nicht weit.

oder in den Schlußversen des Gedichtes Die Gebüsche:

Durch alle Töne tönet	Ein leiser Ton, gezogen
Im bunten Erdentraume	Für den, der heimlich lauschet —

hören wir wie bei Novalis und Wackenroder das Heimweh nach einer vergangenen oder nie dagewesenen Welt.

Am bekanntesten, allerdings heute nur noch dem Titel nach, ist von allen Schriften Fr. Schlegels sein Briefroman Lucinde (1799). Kaum je zuvor noch später hat ein deutscher Roman solch Ärgernis erregt wie die Lucinde, wobei es allerdings herging wie in manchen ähnlichen Fällen aus neuerer Zeit: nicht alle, die gegen das Buch wüteten, hatten es wirklich gelesen. Lucinde sollte der große Roman sein, worin Fr. Schlegel seine Philosophie des Lebens und der romantischen Kunst offenbaren wollte. Er ist schwer nachzuerzählen, nicht wegen des Reichtums, sondern wegen der Armseligkeit des Inhalts. Ein sinnlicher Faulenzer Julius wechselt Briefe mit einer sinnlichen Faulenzerin Lucinde; sie tauschen ohne wahre Leidenschaft ihre Erinnerungen an süße Stunden aus, schmecken und klügeln oberflächlich an manchen tiefen Fragen herum; zuletzt wußte der Verfasser nicht weiter, und trotz allen Versprechungen an die Freunde blieb die Lucinde unvollendet. Im Hintergrunde des Romans stand Schlegels Liebesleben mit Dorothea Veit. Geschrieben wurde er in jener Zeit, als Berlin nach Gutzkows treffenden Worten „der Sitz einer in der Wollust des Verwesens begriffenen Regierung, — der große Venusberg leichter und raffinierter Sitten" war. In der Vorrede erklärte Schlegel: „Für mich und für diese Schrift ist kein Zweck zweckmäßiger als der, daß ich gleich anfangs das, was wir Ordnung nennen, vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und durch die Tat behaupte." Dies ist ihm vollkommen gelungen, nur daß man Schreibereien solcher Art nicht Kunstwerke, ja kaum Literatur nennen kann.

Wie gewöhnlich in Deutschland richteten sich die stärksten Angriffe nicht so sehr gegen die Unkunst als gegen den Stoff der Lucinde und dessen angebliche Unsittlichkeit. Goethes Werther war das Gleiche widerfahren. Die Formlosigkeit und Langweile der Lucinde sind so sichere Gegengifte gegen ihre Sittenlosigkeit, daß wir die Empörung gegen jene „unzüchtige Nichtigkeit", wie Heine die Lucinde nannte, heute nicht mehr begreifen. Viel ärger als die mit ruhigem Blut beigemischte Sinnlichkeit ist die Abgeschmacktheit, ja Albernheit der Dutzende von Stellen, wo Schlegel durchaus tief sein oder doch scheinen will. Damals entrüstete man sich, heute lacht man über Sätze wie die: „Wir umarmten uns mit ebenso viel Ausgelassenheit wie Religion", oder: „So bat auch er sie mit der unschuldigsten Unbefangenheit um alles, was man eine Geliebte bitten kann. — Sie war nicht wenig überrascht. — Sie konnte keinen Entschluß fassen und überließ es den Umständen." Vollends in einer Narrenwelt glauben wir zu sein, wenn wir Lucindens Frage an den Vater ihres erwarteten Kindchens lesen: „Würdest du für deine Tochter, wenn es eine Tochter wäre, lieber das Porträt oder die Landschaft wählen (als Beruf)?" Ganz Fr. Schlegel ist der Sehnsuchtschrei des Herzens nach der „gottähnlichen Kunst der Faulheit":

> O Müßiggang, Müßiggang! Dich atmen die Seligen, und selig ist, wer dich hat und hegt, du heiliges Kleinod! einziges Fragment von Gottähnlichkeit, das uns noch aus dem Paradiese blieb. — Man sollte das Studium des Müßiggangs nicht so sträflich vernachlässigen, sondern es zur Kunst und Wissenschaft, ja zur Religion bilden!

Wilhelm Schlegel beweihräucherte brüderlich in einem Sonett „die hohe Glut der leuchtenden Lucinde"; Schleiermacher, der Prediger, schrieb Vertraute Briefe zur Verteidigung der Lucinde (vgl. S. 728) und wagte in einer öffentlichen Besprechung den Satz: „Durch die Liebe wird das Werk nicht nur poetisch, sondern auch religiös und moralisch." Das Endurteil hat Schiller in einem Brief an Goethe gefällt: „Der Gipfel moderner Unform

und Unnatur, ein Gemengsel aus Woldemar (vgl. S. 491), aus Sternbald (vgl. S. 713) und aus einem frechen französischen Roman." Fr. Schlegel verleugnete nach seiner Bekehrung die Lucinde: er nahm sie nicht in die gesammelten Werke auf. — Geblieben ist von all jenem Lärm um wenig oder nichts ein den Meisten bedeutungsloser Romantitel und ein geflügeltes Wort: das von der „göttlichen Grobheit", das in etwas andrer Form in der Lucinde vorkommt. Byron schrieb in sein Tagebuch über Fr. Schlegel:

Er zeigt zwar eine große Kraft der Worte, aber es ist nichts darin, woran man sich halten könnte. — Er mißfällt mir noch mehr, weil er stets hart am Rande einer tiefen Bedeutung zu stehen scheint; dann aber geht es plötzlich unter wie die Sonne und es zerschmilzt wie ein Regenbogen und hinterläßt nur eine bunte Verwirrung.

Nicht einmal so viel ist von der zweiten größeren Dichterarbeit Fr. Schlegels gerettet: von seinem Drama Alarcos (1802), worin ein Musterbeispiel der romantischen Kunstform geboten werden sollte. Auch hier macht die bloße Inhaltsangabe Schwierigkeiten, wie übrigens bei den meisten größeren Dichtungen der Romantiker. Der spanische Graf Alarcos tötet seine Gattin auf Befehl des Königs, weil die Königstochter durchaus den Grafen heiraten zu müssen glaubt; hierauf tötet Alarcos sich selbst. Inzwischen ist aber auch die Prinzessin gestorben, desgleichen der König, ohne daß man einen zureichenden Grund dieses großen Sterbens erfährt. Die Menschen in jenem romantischen Musterstück bedienen sich aller erdenklicher Versformen der südlichen Völker. Bald sprechen sie in italienischen Stanzen, dann wieder in langen Assonanzenreihen, deren eine von ermüdender Länge auf O, eine andere noch längere auf A, eine dritte auf Ei; die sterbende Gräfin Alarcos hat noch die Kraft zu 7 Terzinen samt Abschlußvers, und ihr mörderischer Gatte betrauert sie in einem Sonett. Goethe setzte die Aufführung in Weimar durch, nicht weil er sich über die anspruchsvolle Nichtigkeit des Werkes täuschte, sondern weil die Schauspieler lernen sollten, „diese äußerst obligaten Silbenmaße zu sprechen" (an Schiller). Bei der Aufführung wurde der Alarcos ausgelacht, und damals geschah es, daß Goethe sich zürnend erhob und den belustigten Hörern zudonnerte: „Man lache nicht!"

Die Kenntnis der größeren Werke Fr. Schlegels ist für die geschichtliche Erforschung der deutschen Frühromantik notwendig, einiges auch wichtig für die Geschichte der Sprachwissenschaft; lebendig geblieben ist weder seine Geschichte der alten und neuen Literatur, nach Vorlesungen von 1812, noch sein Werk über die Sprache und Weisheit der Inder, einst das grundlegende Buch der vergleichenden indogermanischen Sprachwissenschaft.

Nicht ganz vergessen sind Fr. Schlegels Fragmente; durch Auszüge in neuester Zeit haben sie sogar eine merkwürdige Neubelebung erfahren, zumal seitdem auf ihre Ähnlichkeit mit Nietzsches Gedankenwelt und Stilform hingewiesen wurde. Fr. Schlegel war in der Tat, gleich Nietzsche, der geborene Fragmentenschreiber, der Meister in der Kleinkunst des gefeilten Einfalls. An mehr als einer Stelle verteidigt er diese seine besondere „Kunst des Torso". Die Ähnlichkeit zwischen ihm und Nietzsche reicht aber noch weiter: schon bei Fr. Schlegel findet sich der Gebrauch von Ausdrücken wie Apollinisch und Dionysisch in gleichem Sinne wie bei Nietzsche. Ja bis in die Satzform erstreckt sich die Ähnlichkeit zwischen unsern beiden Großmeistern des geistreichen Paradoxon; die Kenner Nietzsches werden sich des Satzes erinnern, der dem von Schlegel gleicht: „Ich habe einige Ideen ausgesprochen, die aufs Zentrum deuten; ich habe die Morgenröte begrüßt nach meiner Ansicht, aus meinem Standpunkt." Nicht der Dichter, wohl aber der Denker Friedrich Schlegel verdient, daß hier einige Proben seiner Fragmente gegeben werden:

Alle Originalität ist moralisch. — Man hat nur soviel Moral, als man Sinn für Philosophie und Poesie hat. — Die wahre Tugend ist Genialität. — Es gibt keine große Welt, als die Welt der Künstler. Sie leben hohes Leben. — Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst. — Prüderie ist Prätention auf Unschuld, ohne Unschuld.

Goethe und Schiller haben über die Brüder Schlegel mit zunehmender Unfreundlichkeit geurteilt. Goethe berichtet einen Ausspruch Schillers über sie: „Kotzebue ist mir respektabler in seiner Fruchtbarkeit als jenes unfruchtbare, im Grunde immer nachhinkende und den rasch Fortschreitenden zurückrufende und hindernde Geschlecht", und er selbst hat an Schiller geschrieben:

Die Gebrüder Schlegel waren und sind, bei so viel schönen Gaben, unglückliche Menschen ihr Lebenlang: sie wollten mehr vorstellen, als ihnen von der Natur gegönnt war, und mehr wirken, als sie vermochten; daher haben sie in Kunst und Literatur viel Unheil angerichtet.

Aus der Entfernung eines Jahrhunderts urteilen wir heut über die Wirksamkeit der beiden Schlegel etwas anders als unsere Klassiker. Ohne ein einziges selbständiges Kunstwerk zu hinterlassen, haben Wilhelm und Friedrich Schlegel die Welt des Gedankens und der dichterischen Empfindung in Deutschland bis in ihre Tiefen aufgewühlt und zugleich manchen noch in unsern Tagen fruchtbaren Keim in die Furchen gestreut. Sie sind mehr Bodenbereiter und Saatstreuer als Einernter gewesen; wo aber von den Ursprüngen der Geisteswissenschaften und der Dichtung des 19. Jahrhunderts gehandelt wird, da muß allzeit der Brüder Schlegel gebührend gedacht werden.

Viertes Kapitel.

Ludwig Tieck.

(1773—1853.)

Den jüngeren Romantikern selbst erschienen die Brüder Schlegel mehr wie Kämpfer der neuen Lehre denn wie ausübende Meister der romantischen Kunst. Der eigentliche romantische Dichter, ihr Goethe und Shakespeare zugleich war **Ludwig Tieck.** In Berlin am 31. Mai 1773 als Sohn einer ziemlich gebildeten Handwerkerfamilie geboren — sein Bruder war der Bildhauer Friedrich Tieck —, hat er sehr früh Berührungen mit der ausübenden Literatur gewonnen. Schon auf der Schule durch gewissenlose schriftstellernde Lehrer ausgebeutet, hat er, nach manchen knabenhaften Versuchen, im Solde des Berliner Buchhändlers Friedrich Nicolai (vgl. S. 486) allerlei wertlose Lohnschreiberei als Erzähler getrieben. Der zukünftige Romantiker schrieb auf Nicolais Wunsch seichte aufklärerische Geschichten, worin das Gespensterwesen verspottet wurde, vielfach nach französischen Mustern, alles ohne eine Spur von Eigenkunst. Zwischen großen Anläufen und tiefer Unbefriedigung hin und her schwankend hat er in Halle, dann in Göttingen und Berlin die Jünglings- und ersten Mannesjahre hingebracht.

Tiecks Jugenddichtungen zeigen ihn im Grunde schon als den Schriftsteller mit nicht geringer Erfindungskraft, aber ohne starke Gestaltung, ohne eigenen Ton. Die liebenswürdigste seiner Jugendarbeiten ist das kleine Stück „Die Sommernacht" (schon von 1789). Inhalt: der Knabe Shakespeare wird im Schlafe von Oberon und Titania zum Dichter geweiht. Es ist wirklich etwas von der Poesie des Sommernachtstraumes in dieses kleine Drama des Knaben Tieck übergegangen. — Ein späteres Jugendstück „Der Abschied" (1792) zeigt ihn uns schon mit seiner bedenklichen Neigung, sich mit der Erfindung eines scheinbar fesselnden Stoffes zu begnügen, ohne an die Ausführung die volle Kraft zu setzen. Der Abschied ist ein matter Widerhall von Goethes Stella, nur zur Abwechslung eine Frau zwischen zwei Männern; der Einstgeliebte kehrt zurück, findet die Jugendliebe in den Armen eines Andern und wird von diesem getötet. — Das mit 22 Jahren geschriebene Schauerdrama „Kurt von Berneck" verdient nur Beachtung als ein Vorspuken des späteren Schicksalsdramas (vgl. S. 731). Nichts Besseres läßt sich von dem schon 1791 entstandenen Stück „Alla Moddin" sagen; es ist ohne alle jugendliche Triebkraft, wie denn in Tiecks Jugendwerken von der Jugend nichts andres zu spüren ist als die künstlerische Ohnmacht.

Noch vor dem 20. Jahre begann Tieck auch seine unübersehbare Tätigkeit als Erzähler. Im „Abdallah" (1792) schuf er sich die Form, die wir in so vielen späteren erzählenden Dichtungen bei ihm wie bei seinen Bewunderern und Nachahmern finden: die

Vermischung von Prosa und Versen, die Durchsetzung der Erzählung mit Gedichtchen, die nicht nur die Kunstform stören, sondern in den meisten Fällen an sich ein wertloser Schmuck sind.

Nach allerlei schülerhaften Erzählungsversuchen schrieb er mit 20 Jahren den Briefroman „Die Geschichte des William Lovell"; den Namen des Helden entnahm er einem Lustspiel von Ben Jonson, mit dem er sich in Göttingen beschäftigt hatte; den Stoff lieh ihm ein Roman des Franzosen Restif de la Bretonne (1734—1806): „Der verdorbene Bauer". Den Inhalt bildet der Lebensgang eines nicht unedel angelegten Gemütes durch die Schule der Leidenschaften zum Laster, ja zum bedenkenlosen Verbrechertum. Außer den Ungeheuerlichkeiten des Stoffes entbehrt der Roman jedes Reizes; die Sprache ist flau, die Erzählungskunst äußerst gering. Die nach Tiecks stehender Manier eingestreuten Lieder wirken zum Teil lächerlich.

Das Jahr 1796 war Tiecks dichterische Lebenswende; die Romantik der deutschen Vergangenheit ergriff ihn, er entdeckte die Poesie der deutschen Märchen und alten Volksbücher, und mit seiner schnellen Wandelbarkeit bemächtigte er sich dieser verschollenen Stoffe. Er gab 1796 seine Geschichtensammlung Die Schildbürger heraus, deren Zusatz „mit satirischem Beiguß" schon andeutet, daß es sich nicht um eine bloße Neubelebung des lustigen Volksbuches handeln sollte, sondern um die romantische Verbrämung mit der modischen Ironie. Es ist Tieck auf diese Weise nur gelungen, aus dem alten treuherzigen Volksbuch ein ziemlich langweiliges Literaturbuch zu machen.

Auch seine Umarbeitung der „Schönen Magelone" zu einem romantischen Roman ist keine Verschönerung der Vorlage geworden. Von den vielen eingeflochtenen Liedern ist eine Strophe bekannt geblieben:

Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern;
Nur in Liedern mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.

Brahms hat die Lieder der Tieckschen Magelone vertont. — Etwas besser sind die „Haymonskinder"; hierin hat sich Tieck der Einmischung faden Erzählerwitzes enthalten.

Den Höhepunkt seiner romantischen Erzählungsform erreichte Tieck nach der Meinung seiner damaligen Bewunderer durch die 1797 veröffentlichten Volksmärchen, von denen eines, „Der blonde Ekbert", vielfach als ein Meisterwerk des Dichters und der gesamten Romantik angeführt wird. Man kann gerade an dieser Märchennovelle die künstlerische Ohnmacht Tiecks nachweisen: dichterische Anläufe, wie sie eben auch ein begabter Kunstliebhaber hat, aber Unfähigkeit, die Anläufe zu einem vollen Kunstwerk zusammenzufassen. Der blonde Ekbert ist weder so einfältig wie das echte Märchen, noch so geistreich wie die echte Novelle. Der Dichter möchte gern Märchenstimmung erzeugen; sie will aber nicht rein entstehen, weil er selbst sie nicht rein empfindet. Zum Schlusse überrascht er den Leser mit einer schreckhaften Offenbarung und mit der furchtbaren Bestrafung eines sehr verzeihlichen Vergehens. Aus dem blonden Ekbert stammt jenes sich durch die ganze Romantik hinziehende Lied, das den Zeitgenossen überaus tiefsinnig und unübertrefflich romantisch klang, uns dagegen ein wenig läppisch dünkt:

Waldeinsamkeit,
Die mich erfreut,
So morgen wie heut,
In ewiger Zeit,
O wie mich freut
Waldeinsamkeit!

Der Erzähler fügt zur Steigerung der romantischen Wirkung hinzu: „Es war fast, als wenn Waldhorn und Schalmei durcheinander spielten."

Wie wenig echten Dichtersinn Tieck für die Poesie des Märchens besessen hat, das zeigen uns seine ironischen Märchendramen, die zu ihrer Zeit, in Berlin wenigstens, für eine neue große Kunstoffenbarung galten. Obenan stand für die Zeitgenossen Der gestiefelte Kater (1797). Tieck selbst schrieb hierüber: „Er war in der Zeit, wo er erschien, eine sehr bedeutende Erscheinung", woraus wir nur schließen, wie unbedeutend die Zeit am Erscheinungsorte gewesen sein muß. Im Gestiefelten Kater ist es Tieck gelungen, aus einem

der geistreichsten Märchen des Franzosen Perrault (1628—1700) eine witzig seinsollende Albernheit zu machen, der gegenüber wir glauben müssen, daß Tieck wirklich das ihm zugeschriebene Wort gesprochen hat: „Die Albernheit ist die größte Poesie." Der Witz und die Ironie im Gestiefelten Kater bestehen darin, daß die Zuhörer fortwährend in das Stück hineinsprechen. Jean Paul hatte in seiner Reise Fälbels geschrieben: „Ich werde zuweilen persönlich aus dem Parterre unter die Spieler steigen und darein sprechen"; dieser Satz und seine Ausführung haben wahrscheinlich Tiecks Gestiefelten Kater verschuldet. Um durch eine solche Form zu wirken, die übrigens gelegentlich bei Aristophanes und Molière vorkommt, dazu gehört überlegener Witz; im Gestiefelten Kater schießt der Witz seinen Pfeil stets vorbei oder läßt ihn vor dem Ziel matt zu Boden fallen. Die Anspielungen auf allerlei schon damals unwichtige Menschen und Dinge sind saft- und kraftlos, und der als besonders geistreich beabsichtigte Einfall, auf der Bühne zu streiten, ob der Gestiefelte Kater ein gutes oder ein schlechtes Stück sei, erscheint uns geistlos, weil der Streit eben geistlos geführt wird.

Das Märchen vom Blaubart in Tiecks dramatischer Bearbeitung ist ein ebenso verfehltes Werk; es steht tief unter dem alten Märchen, und mit allem Aufgebot von Witzelei und breitem, geistreichelndem Gerede erreicht Tieck nicht entfernt die grausige Stimmung der Urdichtung. — Vollends unlesbar sind die Märchendramen Die verkehrte Welt und Prinz Zerbino, und wir werden uns des Wandels des literarischen Geschmackes so recht bewußt, wenn wir bei Schleiermacher über die Verkehrte Welt lesen: „Es ist wirklich sehr witzig, und ich habe schrecklich lachen müssen."

Angeregt durch das von seinem Freunde Wackenroder hinterlassene Büchlein „Herzensergießungen eines frommen Klosterbruders" (vgl. S. 715) schrieb Tieck 1798 seinen Roman „Sternbalds Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte," den im Mittelpunkte der deutschen Frühromantik stehenden Roman von der Kunst. Gleich Goethes Wilhelm Meister, dem die meisten Romane der Zeit nachgebildet wurden, schildert er Wanderungen von Künstlern oder doch Kunstliebhabern aus der Zeit Albrecht Dürers. Der Roman ist unvollendet geblieben; in einer viel später geschriebenen „Nachrede" gab Tieck den Plan des Schlusses. Die Form ist die feststehende: Briefe mit eingestreuten Liedern. Die Menschen machen keinen Versuch, den Zeitton sprachlich zu treffen, sondern sie reden genau wie die jungen Romantiker in Berlin am Ende des 18. Jahrhunderts. Der Roman ist nicht nur ohne inhaltlichen Reiz, er fesselt auch nicht durch einen eigenen Stil, und wir begreifen schwer, was die Zeitgenossen daran so Merkwürdiges gefunden haben. Die Klügeren unter ihnen, selbst einige des engsten romantischen Kreises wie z. B. Karoline Schlegel, nannten den Sternbald „leer" und sagten mit Recht: er reißt nicht fort, er hält nicht fest.

Als sein großes, etwa neben dem Faust stehendes Lebenswerk hat Tieck sein Drama Leben und Tod der heiligen Genoveva angesehen. Unzweifelhaft ist Tieck dazu durch des Malers Müller Golo und Genoveva (vgl. S. 578) angeregt worden, das er 1797 in Hamburg in der Handschrift gelesen hatte. Das Lied Golos bei Tieck:

Dicht von Felsen eingeschlossen,
Wo die stillen Bächlein gehn,
Wo die dunklen Weiden sprossen

ist offenbar dem Liede Golos bei Müller nachempfunden (vgl. S. 578). Ähnlich dem Alarcos von Fr. Schlegel ist Tiecks Genoveva eine Mustersammlung von Verskünsteleien: der Verbrecher Golo girrt, winselt und tobt in Sonetten, Stanzen, Kanzonen, was damals entzückte, heute abgeschmackt erscheint. Sehr spaßhaft wirkt auch der von Zeit zu Zeit auftretende heilige Bonifacius, der als Prologsprecher sich vorstellt: „Ich bin der wackre Bonifacius" und der auch weiterhin das platteste Zeug feierlich hinredet, einmal 33 achtzeilige Stanzen, worin die schönen Verse vorkommen:

Der Schmerzensreich erwuchs und lernte sprechen,
Das freute nun gar sehr die Mutter sein.

Schiller schrieb nach dem Lesen der Genoveva über Tieck: „Es fehlt ihm an Kraft und Tiefe und wird ihm stets daran fehlen."

Schiller hat Recht behalten: auch in Tiecks späteren romantischen Dramen: im Octavianus und im Fortunatus, hören wir geschickt gedrechselte Verse; dichterische Kraft und Tiefe empfinden wir nicht. Die zehn Akte des Octavianus sind unerträglich wirr und langweilig; selbst die Verwunderung über die klangvollen Versspielereien legt sich, wenn wir sehen, daß lauter Nichtigkeiten gesagt werden: da ist es für einen versgewandten Meister des Handwerks nicht schwer, kunstvolle Verse zu machen. Die Stelle des wackern Bonifacius in der Genoveva nimmt im Octavian Frau Romanze ein, die sich z. B. mit so geistreichen Versen verabschiedet: „Jetzo geht das Schauspiel weiter, Ich, Romanze, trete ab." Zum Schlusse spricht diese Romanze die berühmten Verse von der mondbeglänzten Zaubernacht (S. 695).

Lange nachdem die Fluten der Romantik verrauscht waren, begann Tieck mit seinen Novellen einen neuen Abschnitt schriftstellerischer Tätigkeit. Den Zeitgenossen haben Tiecks Novellen als Meisterwerke ihrer Gattung gegolten; heute sind sie so gut wie vergessen. Mit Recht oder mit Unrecht? Diese Frage führt uns in den Kern von Tiecks schriftstellerischer Erscheinung. Es gibt Dichter, die durch allen Wandel des Geschmackes an der äußeren Form ihre Bedeutung behaupten, weil ihnen die innere Kunstform zu Gebote steht. Boccaccio, Bandello, Cervantes, Grimmelshausen und manche andere noch heute lebendige alte Erzähler haben anders erzählt als die heutige Novelle; sie haben die über den Wechsel des Zeitgeschmackes erhabene innere Kunstform besessen: den Zusammenklang von Stoff und Gestaltung. Tieck der Erzähler ist untergegangen, weil er kein echter Novellendichter war. Seine Erfindung beschwört nie ein Ganzes herauf, sondern bleibt in Ansätzen stecken, die sich, wie z. B. in seiner lesenswertesten Novelle „Des Lebens Überfluß", recht anmutig einführen, sich aber mählich im Sande verlieren, weil Tieck sich nach der romantischen Art mit hübschen einzelnen Einfällen begnügte, nicht ein volles Kunstwerk zu formen vermochte. Des Lebens Überfluß fängt allerliebst an: zwei verheiratete Liebesleute sind in bitterster Not, müssen im Winter Tische, Stühle, ja Treppen zur Heizung verwenden, hungern mit heiterer Seele, der Hauswirt droht mit dem Strafrichter, — weiter aber reicht Tiecks künstlerische Erfindungskraft nicht, und er vermag nur durch einen plötzlich auftauchenden Retter aus der Fremde die Verwirrung zu lösen. Wo Tieck einen größeren Anlauf nahm, wie in der Novelle Der Aufruhr in den Cevennen, versagte ihm die Kraft zur Vollendung. So machen denn weitaus die meisten Tieckschen Novellen, auch abgesehen von ihrer flauen Sprache, den Eindruck des Dilettantischen, manche geradezu den des Unschriftstellerischen. Grillparzer schrieb 1828 in sein Tagebuch: „Tieck kann nichts machen (*ποιεῖν–ποιητής*)" und nennt ihn „einen guten poetischen Farbenreiber" im Gegensatz zum Maler. Und Tieck selbst hat einmal zu dem Philosophen der Romantik Solger (vgl. S. 727) gesagt: „Die Menschen fühlen nicht genug das Unabsichtliche, Arglose, Leichtsinnige, ja Alberne aus meinen Schriften hervor." Die Mitwelt hat es allerdings nicht gefühlt, wohl aber die Nachwelt. Und wenn wir lesen, daß Tiecks Name einst den jungen Spätromantikern so heilig war, wie Klopstocks Name den Menschen in der Wertherzeit, daß z. B. die Heldin in „Hollins Liebesleben" von Arnim, ganz ähnlich wie Charlotte zu Werther Klopstocks Namen, den Titel einer Tieckschen Novelle ausspricht (S. 722), oder wenn wir erfahren, daß zu seiner Zeit Tieck für „den Dichter Deutschlands" galt, so mahnt uns das an die Vergänglichkeit alles nur für den Augenblick Glänzenden.

Eine Ausnahme muß für den Erzähler Tieck gemacht werden: sein 1840 erschienener Roman Vittoria Accorombona aus der italienischen Renaissancezeit ist zwar auch kein vollendetes Meisterwerk deutscher Erzählungskunst, wohl aber ein Beweis, daß Tieck bei Dransetzung der vollen Kraft eine bleibende Dichtung hätte schaffen können. Ein Drama gleichen Titels und Gegenstandes von Webster, einem Zeitgenossen Shakespeares, hatte Tieck zur Neubearbeitung gereizt, und zum ersten Male gelang ihm die anschauliche und an manchen Stellen ergreifende Schilderung leidenschaftlicher Menschenseelen. Hier und da erhebt sich sogar die Erzählungsform Tiecks zu klassischer Höhe durch ihre markige Einfachheit, so namentlich in der langsamen Erdolchung der Vittoria.

Von Tiecks Gedichten ist nicht viel geblieben außer den paar Versen von der mondbeglänzten Zaubernacht, — der Liebe, die in süßen Tönen denkt, und der Waldeinsamkeit. Von einigen andern Gedichten kennt man noch die Anfangsverse, so: „Feldeinwärts flog ein Vögelein", und: „Wohlauf! es ruft der Sonnenschein".

Ein Verdienst hat sich Tieck erworben durch die Herausgabe der Werke von Lenz und Maler Müller, später von Heinrich von Kleist, dessen Hermannschlacht und Prinzen von Homburg er zuerst veröffentlichte; auch durch seine Neuausgabe von Schnabels Insel Felsenburg (vgl. S. 327). Ferner muß seiner Verdienste um den deutschen Don Quijote und die Vollendung des deutschen Shakespeare gedacht werden (vgl. S. 708).

Über Tiecks äußeres Leben ist noch zu berichten, daß er in Dresden von 1824 bis 1841 der Leiter des Dresdener Hoftheaters gewesen ist und von dann bis zu seinem Tod am 28. April 1851 als Vorleser am Hofe Friedrich Wilhelms IV. in Berlin und Potsdam gelebt hat. Sein Tod ging an dem nachgeborenen Geschlecht fast unbemerkt vorbei: seine literarische Verschollenheit hatte schon damals begonnen. Die Nachwelt mit ihrer Unerbittlichkeit bestätigt, was Schiller, der scharfsichtige Kritiker, mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor von Tieck gesagt: in einem Brief an Körner von 1799 hatte er ihn „zu hohl und dürftig" genannt.

Fünftes Kapitel.

Wackenroder und Novalis.

1. — Wackenroder.

Neben dem jungen Tieck, zu diesem mit vergötternder Verehrung aufblickend, hat in den Morgendämmerzeiten der Frühromantik ein andrer junger Berliner Schriftsteller ein kurzes Leben geführt: Heinrich Wilhelm **Wackenroder** (1773—1798), der Sohn eines hohen preußischen Beamten. Er hat mit Tieck in Göttingen studiert, hauptsächlich altdeutsche Literatur, hat mit ihm Reisen durch Deutschland gemacht, so nach Nürnberg, wo ihm die Poesie des deutschen Mittelalters und der Zauber der älteren deutschen Kunst aufging, und ist mit nur 25 Jahren gestorben, ohne die volle Wirkung seines einzigen Buches, der Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797) zu erleben. Die aus Wackenroders Nachlaß von Tieck gesammelten „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst" rühren nur zum Teil von Wackenroder her.

Die Herzensergießungen des Klosterbruders sind der klassische Ausdruck der bis zur Verzückung gesteigerten Kunstschwärmerei der Romantiker. Der Nebentitel „Geschichten von den großen, gebenedeiten Kunstheiligen" deutet auf den Inhalt: Wackenroder erfindet Aufzeichnungen von Künstlern der Renaissance, z. B. Äußerungen von Bramante über Raphael, Erzählungen von Francia und Anderen; den Schluß bildet die Geschichte eines Musikers Josef Berglinger, worin Wackenroder sich und das Trauerspiel seines eigenen Strebens geschildert hat: den Zwiespalt im Herzen eines Künstlers, der an seiner Auserwählung zur Kunst zweifelt, oder wie Wackenroder sagt: „den Kampf zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elend dieser Erde". Die Herzensergießungen sind ein Zerschmelzen des ganzen Menschen im Feuer der Kunst, und dieses Feuer wird angefacht durch eine Religionschwärmerei, die auch Wackenroder zur katholischen Kirche hingedrängt hätte, wäre er nicht in jungen Mannesjahren gestorben. Manches darin ist wie ein Wiederaufleben der Zeit, als Herder und Goethe von deutscher Art und Kunst schrieben, so wenn es von der deutschen Kunststadt Nürnberg heißt:

> Nürnberg! du vormals weltberühmte Stadt! — Wie innig lieb' ich die Bildungen jener Zeit, die eine so derbe, kräftige und wahre Sprache führen! Wie ziehen sie mich zurück in jenes graue Jahrhundert, da du, Nürnberg, die lebendig wimmelnde Schule der vaterländischen Kunst warst, und ein recht fruchtbarer, überfließender Kunstgeist in deinen Mauern lebte und webte.

Wackenroders Herzensergießungen haben am meisten dazu beigetragen, die Liebe zur altdeutschen Kunst neu zu beleben; sie waren der stärkste Gegensatz zur einseitigen Richtung

auf die Antike, die durch Winckelmann und Goethe dem deutschen Kunststreben gewiesen war. In dem Abschnitt „Über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst“ stehen die bedeutsamen Sätze, die für die Romantiker von entscheidender Bedeutung wurden:

Warum verdammt ihr den Indianer nicht, daß er indianisch und nicht unsere Sprache redet? Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, daß es nicht solche Tempel baute, wie Griechenland? — So wie in jedes sterbliche Auge ein anderes Bild des Regenbogens kommt, so wirft sich Jedem aus der umgebenden Welt ein anderes Abbild der Schönheit zurück.

Für Wackenroder gab es zwei beherrschende Leidenschaften: Liebe zur Kunst und gläubige Hingabe an die Kirche, die für ihn, den Sohn eines protestantischen preußischen Beamten, einzig die katholische ist. Wackenroders Herzensergießungen haben den Romantikern den Weg durch die Kunst nach Rom gewiesen. Nicht nur manche der romantischen Dichter haben ihn eingeschlagen; auch viele Jünger der bildenden Künste, so Dorothea Schlegels Sohn Philipp Veit, so der Lübecker Friedrich Overbeck, die sogenannten Nazarener, sind ihn gewandelt. Die Hauptstellen, in denen sich bei Wackenroder die Einheit von Kunst und katholischer Religion ausspricht, sind diese:

Die Seele wird stiller und andächtiger, und aus allen Winkeln des Herzens brechen tausend glimmende Empfindungen in hellen Flammen hervor; man lernt dann die Religion und die Wunder des Himmels begreifen. Der Geist wird demütiger und stolzer, und die Kunst redet uns besonders mit allen ihren Tönen bis in das innerste Herz hinein. — Sie ist himmlischen Ursprungs; gleich nach der Religion muß sie ihm teuer sein; sie muß eine religiöse Liebe werden, oder eine geliebte Religion, wenn ich mich so ausdrücken darf. Nach dieser darf dann wohl die irdische Liebe folgen.

Wackenroders Stil war offenbar an Winckelmann gebildet: mit seiner Ruhe und Klarheit erinnert er merkwürdig an dessen „edle Simplizität“. Die kleinen, meist dem italienischen Kunstgeschichtschreiber Vasari nacherzählten Geschichten alter Künstler sind fast das Einzige, was die Romantik an abgerundeten Erzählungswerken bescheidener Art hervorgebracht hat.

---

2. — Novalis.

(1772—1801.)

Bang verweinte Jahre haben
Diesen schlechten Ton verklärt
Und ein Bild ihm eingegraben,
Das ihm Ewigkeit gewährt. (Novalis.)

Der besser unter seinem Schriftstellernamen **Novalis** als unter dem wirklichen: Friedrich Leopold Freiherr von **Hardenberg**, bekannte Dichter hat der Frühromantik nicht nur ihren symbolischen Wahlspruch von der blauen Blume erfunden (S. 699), sondern in Prosa und in Versen das Tiefste ausgesprochen, dessen die Romantik überhaupt fähig gewesen. Sein kurzes Leben ist kurz erzählt. Am 2. Mai 1772 zu Oberwiederstedt im Mansfeldischen als Sohn eines altadligen Hauses geboren, hat er das Gymnasium zu Eisleben besucht und an den Universitäten Jena, Leipzig und Wittenberg die Rechte studiert. In Jena trat er Schiller voll Bewunderung nahe. Als junger Beamter bei der Kreishauptmannschaft in Tennstädt lernte er ein junges Mädchen, fast noch ein Kind, die kaum dreizehnjährige Sophie von Kühn, kennen und lieben. Sie starb mit 15 Jahren und hinterließ Novalis in Verzweiflung. Mit Schelling wurde er 1797 befreundet, raffte sich aus seiner Zerschmetterung mutig wieder auf, studierte in Freiberg die Bergkunde, arbeitete in Weißenfels als Bergassessor, begann seinen Roman Heinrich von Ofterdingen und starb daselbst am 25. März 1801 an der Schwindsucht. — Im Aussehen glich er merkwürdig Hölderlin und, wie dieser selbst, dem englischen Dichter Shelley.

Novalis-Hardenbergs Schaffenzeit umspannt nur die vier Jahre von 1797 bis zum Tode mit kaum 29 Jahren. Seine Hauptwerke sind außer den Gedichten und den reimlosen Hymnen an die Nacht: der unvollendet gebliebene Roman Heinrich von Ofterdingen, zwei philosophische Abhandlungen: Die Christenheit, oder Europa, — und Die Lehrlinge zu Sais; endlich die schon erwähnten, zumeist im Athenäum erschienenen Fragmente.

Von wenigen Romantikern sind soviel Gedichte bis heute bekannt geblieben wie von Novalis; einige seiner Lieder sind sogar in protestantische Gesangbücher aufgenommen,



Friedrich Rückert.
(1788—1866.)

Zu S. 771.



Friedrich v. Harden-
berg (Novalis).
(1772—1801.)

Zu S. 716.

so: Was wär' ich ohne dich gewesen, — Wenn ich ihn nur habe, Wenn er mein nur ist, — Wenn alle untreu werden, So bleib' ich dir doch treu. Von andern echtlyrischen Gedichten sind noch zu nennen: Fern im Osten wird es helle, — Die Liebe ging auf dunkler Bahn, — Das Kreuzlied: Das Grab steht unter wilden Heiden. Aber auch einige lebensheitre Lieder, die uns bei dem Dichter der Todessehnsucht überraschen, so das Bergmannslied: Der ist der Herr der Erde, Der ihre Tiefen mißt, — das Weinlied: Auf grünen Bergen wird geboren Der Gott, der uns den Himmel gibt, — das an Tieck oder einen andern Freund gerichtete Gedicht: Was paßt, das muß sich ründen, — ein schalkhaftes Mädchenlied: Sind wir nicht geplagte Wesen? Unser Los nicht sehr betrübt? — und noch manches andre aus den verschiedensten Tonarten. Das tiefste seiner Gedichte aber ist das Lied der Toten, eines der ergreifendsten der deutschen Lyrik:

> Lobt doch unsre stillen Feste,
> Unsre Gärten, unsre Zimmer,
> Das bequeme Hausgeräte,
> Unser Hab' und Gut.
>
> Täglich kommen neue Gäste,
> Diese früh, die andern späte,
> Auf den weiten Herden immer
> Lodert neue Lebensglut.

Nie hat die Poesie des Grabes so unheimliche Jubeltöne angestimmt wie in diesem Gesang der Toten.

Im Athenäum von 1800 hatte Novalis seine seltsamen Hymnen an die Nacht in Prosadruck veröffentlicht, die er später in freie reimlose Verse umwandelte. Auch hierin glüht eine wahre Wollust des Todes, wie sie der längst selbst dem Grabe verfallene Dichter genoß:

> Du scheinst nur furchtbar —
> Köstlicher Balsam
> Träuft aus deiner Hand,
> Aus dem Bündel Mohn. —
> Wie arm und kindisch
> Dünkt mir das Licht
> Mit seinen bunten Dingen,
> Wie erfreulich und gesegnet
> Des Tages Abschied.
>
> Muß immer der Morgen wieder kommen?
> Endet nie des Irdischen Gewalt? —
> Wird nie der Liebe geheimes Opfer
> Ewig brennen? —
> Nur die Toren verkennen dich
> Und wissen von keinem Schlaf
> Als dem Schatten,
> Den du mitleidig auf uns wirfst
> In jener Dämmrung
> Der wahrhaften Nacht. —

Die Fragmente von Novalis, deren eine große Zahl unter dem Titel Blütenstaub im Athenäum von 1798 erschien, gehören zu dem Zartesten und Tiefsten, was die Romantik, ja die deutsche Prosaliteratur überhaupt an Sprüchen hervorgebracht hat. Sie sind so geistreich wie die von Friedrich Schlegel, unterscheiden sich aber von diesen durch den geheimnisvollen Unterton eines tiefer empfindenden Gemütes:

> Jeder geliebte Gegenstand ist der Mittelpunkt eines Paradieses. — Der vollständige und der vollkommene Künstler überhaupt ist von selbst sittlich. — Der Poet versteht die Natur besser wie der wissenschaftliche Kopf. — Man sollte stolz auf den Schmerz sein; jeder Schmerz ist eine Erinnerung unseres hohen Ranges. — Die Poesie löst fremdes Dasein im eigenen auf. — Man ist allein mit allem, was man liebt. — Wo Kinder sind, da ist ein goldenes Zeitalter.

Dann ein Spruch, der Novalis' Auffassung vom Wesen der Poesie in ihrer höchsten Steigerung enthält:

> Es ist recht übel, daß die Poesie einen besonderen Namen hat und die Dichter eine besondere Zunft ausmachen. Es ist gar nichts Besonderes. Es ist die eigentliche Handlungsweise des menschlichen Geistes.

Wie aber unter seinen Gedichten neben den frommen und todessehnsüchtigen auch die muntern, ja schelmischen stehen, so zeigen ihn auch manche Sprüche als einen feinen Beobachter der wirklichen Welt:

> Jeder Engländer ist eine Insel. — Deutschheit ist Kosmopolitismus mit der kräftigsten Individualität gemischt. — Der Deutsche ist lange das Hänschen gewesen. Er dürfte aber wohl bald der Hans aller Hänse werden.

In seiner Prosaschrift Die Christenheit, oder Europa verherrlicht der Protestant Novalis schwärmerisch das Urchristentum, das er für gleichbedeutend hält mit der Zeit,

wo „ohne große weltliche Besitztümer ein Oberhaupt die großen politischen Kräfte lenkte und vereinigte". Von seiner Sehnsucht nach jenen „echtkatholischen oder echtchristlichen Zeiten" und von seiner Rechtfertigung des päpstlichen Widerstandes gegen die „gefährlichen Entdeckungen im Gebiete des Wissens" war schon die Rede (S. 700). Auch Novalis, das darf man bestimmt sagen, wäre bei längerem Leben zum katholischen Glauben übergetreten. — An der andern Prosaschrift: Die Lehrlinge zu Sais ist das eingeschaltete Märchen das Beste.

Für die Entfaltung der romantischen Lebensauffassung und Kunst am entscheidendsten wurde Novalis durch seinen Roman von der blauen Blume: **Heinrich von Ofterdingen.** Er ist unvollendet geblieben wie so viele romantische Dichtungen, zu deren Wesen eben die Nichtvollendung gehört. Zum Helden hat er sich jenen sagenhaften Heinrich von Ofterdingen gewählt, von dem das eigentümliche altdeutsche Gedicht vom Sängerkrieg auf der Wartburg erzählt (vgl. S. 133). Angeregt durch Goethes Wilhelm Meister, den Roman des dilettantischen Künstlers, der sich in der Wirklichkeit tummelt, sollte Heinrich von Ofterdingen der Roman des Dichters, des Nur-Künstlers sein, des Menschen, dessen Leben und Kunst eines sind. Mit Verzicht auf jeden Versuch einer klaren Fabel gibt Novalis darin nur Töne, Farben, Träume, leise aufsteigende Empfindungen, die nicht ausklingen, aber in einer Sprache, die wie ferne Äolsharfenklänge oder Meereswellen sanft hinflutet.

Novalis hat die letzten Lebensjahre mit dem Gefühl eines Todgeweihten hingebracht. „Er hat ganz die Augen eines Geistersehers", sagte Friedrich Schlegel von ihm; aber aus diesem Gefühl erwuchs ihm eine seelische Verklärung, deren Nachschwingungen durch die ganze Romantik, ja bis in manche Erscheinungen der Neuromantik unsrer Tage fühlbar sind. „Erdgeist, deine Zeit ist um", sprach Novalis zur gemeinen Wirklichkeit, und daß ihm dies nicht bloß eine dichterische Stimmung war, zeigen seine Briefe an die Freunde aus den letzten Jahren. An Fr. Schlegel schrieb er 1800: „Mit mir nimmt's hoffentlich bald ein fröhliches Ende. Zu Johannis denke ich im Paradiese zu sein", und in einem seiner letzten Gedichte stehen die Verse:

Noch wenig Zeiten,	Ich fühle des Todes
So bin ich los	Verjüngende Flut,
Und liege trunken	Zu Balsam und Äther
Der Lieb' im Schooß.	Verwandelt mein Blut.

Novalis ist der eigentliche Dichter, oder um ihre Sprache zu reden: der „dichtende Dichter" unter den Romantikern. Ihm stand die Poesie nicht als ein herrlicher Schmuck neben oder über dem Leben, sondern:

> Die Poesie ist das echt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer. — Poesie ist die Basis der Gesellschaft, wie Tugend die Basis des Staats. Der Künstler steht auf dem Menschen wie die Statue auf dem Piedestal.

Hieraus folgt für ihn, ähnlich wie für Fr. Schlegel (vgl. S. 710):

> Wer keine Gedichte machen kann, wird sie auch nur negativ beurteilen. Zur echten Kritik gehört die Fähigkeit, das zu kritisierende Produkt selbst hervorzubringen. — Das Genie überhaupt ist poetisch. Wo das Genie gewirkt hat, hat es poetisch gewirkt. Der echt moralische Mensch ist Dichter.



Einundzwanzigstes Buch.
Die Vollromantiker.

Erstes Kapitel.
Brentano und Arnim.

Brentano.
(1778—1842.)

Clemens Brentano, am 8. September 1778 in Ehrenbreitstein geboren, war der Sohn jener Maximiliane Laroche, die einst Goethen Unruhe bereitet hatte, und eines aus Italien stammenden Kaufmannes Brentano. „Dein Reich ist in den Wolken und nicht von der Erde", so hatte sich Goethes Mutter in des Knaben Brentano Stammbuch eingeschrieben. Von früh auf hat er in einer selbstgeschaffenen Traumwelt gelebt; ganz wach erscheint er uns auf keiner Stufe seines Lebens. An der Universität Göttingen machte er die Bekanntschaft des märkischen Junkers und Dichters Achim von Arnim (1801), in Heidelberg traf er 1805 wieder mit Arnim zusammen; dort haben sie das wichtigste Buch der Vollromantik gemeinsam gesammelt: Des Knaben Wunderhorn. Heidelberg wurde die Stätte einer neuen Blüte deutscher Dichtung und Wissenschaft.

Eine Zeitlang hat sich Brentano in Berlin aufgehalten und hier die tiefste Erschütterung seines Herzens erlebt: die hoffnungslose Liebe zu Luise Hensel, der frommen Dichterin des Liedes „Müde bin ich, geh zur Ruh". Nach langen, schweren Seelenkämpfen wandte sich der bis dahin gleichgiltige Katholik Brentano mit heißer Inbrunst seiner Kirche zu (1817), und ob auch die deutsche Dichtung damals Brentano verlor, die Kirche gewann einen ihr in selbstaufopfernder Liebe hingegebenen Sohn. Aus jener Zeit der religiösen Umkehr rührt Brentanos „Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe":

Meister, ohne dein Erbarmen
Muß im Abgrund ich verzagen,
Willst du nicht mit starken Armen
Wieder mich zum Lichte tragen. —

Einmal nur zum Licht geboren,
Aber tausendmal gestorben,
Bin ich ohne dich verloren,
Ohne dich in mir verdorben.

Nach der Bekehrung schämte er sich des größten Teils seiner früheren Dichtungen und schrieb an einen Freund: „Sie können mir keine größere Liebe tun, als alle Spuren meines früheren Daseins, wo Sie können, aus Schonung und Erbarmung zu verwischen." Viele Jahre brachte er in der Beobachtung einer verzückten Jungfrau Katharina Emmerich zu, deren Äußerungen er mit frommem Eifer niederschrieb, abgestorben für alle weltliche Dichtung, ein Kummer für die im Leben verbliebenen Freunde und für alle Bewunderer des einst dichterisch fruchtbarsten Romantikers. Am 28. Juli 1842 ist er in Aschaffenburg gestorben.

Von keinem der zum engsten Kreise der Romantiker gehörenden Dichter sind bis heute soviel lyrische Schöpfungen lebendig geblieben wie von Clemens Brentano. Wo er sich mit ganzem Herzen im Lied aussprach, da sind ihm Töne erklungen, die nur dem echten Lyriker glücken. Der Hochzeitgesang, nach dem Brautchorlied in seinem Drama „Die Gründung Prags", zeigt den am Volksliede gebildeten Lyriker:

Komm heraus, komm heraus, o du schöne, schöne Braut,
Deine guten Tage sind nun alle, alle aus!
Dein Schleierlein weht so feucht und tränenschwer,
O, wie weinet die schöne Braut so sehr!

Aus seiner unglücklichen Liebe zu Luise Hensel ist ihm das Lied entstanden:

Schweig Herz! kein Schrei!
Denn alles geht vorbei!
Doch daß ich auferstand
Und wie ein Irrstern ewig sie umrunde,
Ein Geist, den sie gebannt,
Das hat Bestand!

Manchmal sind es nur abgerissene Liedertöne wunderbaren Klanges, so z. B. das liebliche:

Sprich aus der Ferne, Heimliche Welt,
Die sich so gerne Zu mir gesellt.

Will er Klangwirkungen erzeugen, so gelingen sie ihm ganz anders als den bloßen Klingklangdichtern unter den Romantikern, z. B. Tieck. Sein Lied von den Lustigen Musikanten ist ein Meisterstück der Tonmalerei und doch nicht inhaltleer:

Da sind wir Musikanten wieder,
Die nächtlich durch die Straßen ziehn,
Von unsren Pfeifen lust'ge Lieder
Wie Blitze durch das Dunkel fliehn.
Es braust und saust
Das Tambourin,
Es prasseln und rasseln
Die Schellen drin;
Die Becken hell flimmern
Von tönendem Schimmern,
Um Kling und um Klang,
Um Sing und um Sang
Schweifen die Pfeifen, und greifen
Ans Herz
Mit Freud' und mit Schmerz.

Von Brentano rührt auch die Bearbeitung eines alten Kirchenliedes her: „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod"; und das angebliche Volkslied von der „Großmutter Schlangenkönigin", das Goethe „tief, rätselhaft, dramatisch vortrefflich behandelt" nannte, ist in Wahrheit eine Schöpfung Brentanos. Von andern berühmten Liedern seien noch genannt: das in das Märchen von Gockel und Hinkel eingestreute „Wie so leis' die Blätter wehn In dem lieben stillen Hain!" —, das Nachtlied der Laurenburger Els in der Chronika eines fahrenden Schülers:

Es sang vor langen Jahren
Wohl auch die Nachtigall,
Das war wohl süßer Schall,
Da wir zusammen waren.

Noch heute wird Brentanos Lied: „Nach Sevilla! nach Sevilla!" gesungen, und in den Schulbüchern steht sein Gedicht Die Gottesmauer: „Drauß' bei Schleswig vor der Pforte". Auch des Liedes in der Erzählung vom braven Kasperl und der schönen Annerl ist zu gedenken, das ganz wie ein Volkslied klingt:

Wann der jüngste Tag wird werden,
Dann fallen die Sternelein auf die Erden.
Ihr Toten, ihr Toten sollt auferstehn,
Ihr sollt vor das jüngste Gerichte gehn.

Weniger bekannt ist seine Romanze von der Lore Lay, obgleich sie die Unterlage zu Heines Loreley bildet. Sie steht in Brentanos Roman Godwi und beginnt:

Zu Bacharach am Rheine
Wohnt eine Zauberin,
Die war so schön und feine
Und riß viel Herzen hin.

Brentanos Lied von der Lore Lay war vermutlich ganz seine freie Erfindung: es gab weder eine Sage, noch ein Volkslied, noch eine Zauberfee, Loreley geheißen, im Volksglauben. Ley bedeutet den Schieferfels, das Wort haftet an manchen rheinischen Bergen; Lore oder Lur ist wurzelverwandt mit dem Zauberzwerg Laurin (vgl. S. 66). Nach Brentano dichtete zunächst Eichendorff ein schauriges Lied von der Loreley, das in Schumanns Vertonung noch heute viel gesungen wird; die klassische Form erhielt aber diese erfundene Sage erst durch Heine, dessen Lied von der Loreley am 24. März 1824 in der Berlinischen Zeitschrift Der Gesellschafter erschien und durch Silchers einschmeichelnde Weise bald zu einem der meistgesungenen deutschen Gedichte wurde. Brentanos Romanze war viel zu lang, um volkstümlich zu werden.

Das erste größere Erzählungswerk Brentanos: „Godwi, ein verwilderter Roman", ist im Winter von 1801 auf 1802 entstanden und hat sich Friedrich Schlegels Lucinde in der Form, ein wenig selbst im Inhalt zum Muster genommen. Es ist, wie die meisten ähnlichen Bücher der Zeit, der Roman des beschäftigungslosen Jünglings, der auf Gottes weiter Welt keine höheren Anliegen kennt als die überaus wunderbaren Regungen seines Herzens. Die Menschen in Godwi sind schwebende Schatten, und was sie dahinsprechen, ist zumeist geistloses Gerede und ermüdende Langweile. Das Beste in dem Roman sind die eingestreuten Lieder. An die Lucinde erinnern Aussprüche wie: „Wir werden eine Liebe



Achim von Arnim.
(1781—1831.)

Zu S. 721.

haben, wenn wir keine Ehe mehr kennen", und: „Leben heißt nicht, hundert Jahre alt werden. Leben heißt fühlen und fühlen machen, daß man da sei, durch Genuß, den man nimmt und mit sich wiedergibt." Nach seiner Bekehrung schrieb Brentano über sein Jugendwerk als von einem Buche, „dessen Namen ich nicht einmal aussprechen mag, aus Furcht, zur Salzsäule zu werden".

Brentanos Versuch in der komischen Erzählung: „Die mehreren Wehmüller und Ungarischen Nationalgesichter" (zwischen 1811 und 1814) ist nur an einigen Stellen geglückt; die Lustigkeit ist meist allzu sehr herausgequält, um den Leser froh zu machen. — Die Chronika eines fahrenden Schülers ist unvollendet geblieben: die Schwierigkeit der Nachahmung des alten Chronikenstils mag ihm die Arbeit verleidet haben. Zum Erzähler wählte er den Schreiber der Chronik von Limburg (vgl. S. 185) und zum Helden einen Maler Wilhelm in Köln, von dem jene Chronik kurz berichtet. — Die lieblichste Erzählung Brentanos, die einzige noch heute vielgelesene, ist die Geschichte vom braven Kasperl und der schönen Annerl (1817). Angeregt war sie durch ein Volkslied in des Knaben Wunderhorn. Man kann sie als die erste künstlerische Dorfgeschichte der neueren Literatur ansehen. Ein schlackenloses Kunstwerk ist sie nicht: besonders der Schluß befremdet, weil der Dichter uns von dem Herzog und dem Verführer der Annerl vorher zu wenig erzählt hat. Dennoch muß diese Dorfgeschichte mit ihren vielen ergreifenden und echtdichterischen Zügen als das hervorragendste Erzählungswerk der ganzen Romantik gerühmt werden, als die einzige nicht nach romantischer Art in ironischen Dunst und geistreichelnden Nebel zerflatternde Dichtung. Freiligrath rühmte von dieser Erzählung Brentanos:

Er warf zuerst aus grauer Bücherwolke Den prächt'gen Blitz: die Leidenschaft im Volke.

Brentanos Dramen sind echte Romantik von ihren schlimmsten Seiten: Zerfahrenheit, launenhafter Willkür, Ohnmacht fester Gestaltung. Ein ernstes Drama: Die Gründung Prags ist unlesbar wüst und schwülstig; das Lustspiel Ponce de Leon (nach einer französischen Feengeschichte der Frau von Aulnoye), entstanden durch eine Preisausschreibung Goethes und Schillers „für das beste Intriguenstück" (1801) ist fast in jedem Satze so voll von Witzschnörkelei, daß die Geduld heutiger Leser dazu nicht hinreicht. Vor lauter absichtlicher Witzigkeit wird das Stück geradezu läppisch. Goethe wußte nichts damit anzufangen und behielt es aus Verlegenheit ein Jahr im Schrank. Aus dem Ponce de Leon stammt das Lied: Nach Sevilla, nach Sevilla! und aus der Wendung „diese schlechten Musikanten und guten Leute" ist eine noch heute gebräuchliche Redensart entstanden.

Von Brentanos Märchen ist das von Gockel und Hinkel zu erwähnen, weil es den Romantikern als ein wahres Meisterwerk der Märchendichtung galt. Uns erscheint es mit seiner Mischung von gewollter Kindlichkeit und geheimnisvoll tuender Abgeschmacktheit als ein Beweis für den unsichern Geschmack Brentanos, dem echte Lyrik, Künstelei, ja platte Albernheit gleich wertvoll waren. Noch stärker zeigt sich die widrige Mischung aus Dichtersinn und Ungeschmack in dem Märchen „Von dem Schulmeister Klopfstock und seinen fünf Söhnen".

Jahrelang hat Brentano an seiner Sammlung Romanzen vom Rosenkranz gearbeitet; ein Kunstwerk ist trotz vielen einzelnen Schönheiten nicht daraus geworden. Es behandelt in einer langen Reihe von erzählenden Romanzen die Erfindung des Rosenkranzes und umspannt einen Zeitraum von zwölfhundert Jahren. Das trochäische Versmaß und manche andre Eigenheiten haben das Vorbild für Heines romanzenartige Dichtungen abgegeben. In einigen Liedern dieser Sammlung herrscht ein Wohllaut der Sprache, der das Mißlingen des Ganzen bedauern läßt, so z. B. in der Romanze: Biondettens Hohes Lied:

Gieße, Mond, dein Silber milder
Durch die blauen Himmelsmeere;
Blicket fromm, ihr Heldenbilder,
Nieder aus dem Sternenheere!

Auch diese nicht unfromme Dichtung hat Brentano nach seiner Bekehrung als „geschminkte, duftende Toilettensünden unchristlicher Jugend" verworfen.

In der „scherzhaften Abhandlung“: „Der Philister vor, in und nach der Geschichte“, einer Jugendarbeit Brentanos, ist die Schilderung eines Musterphilisters verblüffend wahr; leider ist auch dieses Werkchen allzu romantisch geistreich und zerfahren.

Von Brentanos Gesamterscheinung gilt das Wort, das er den Helden im Ponce de Leon von sich sagen läßt: „Ich habe gesprüht, kein Licht an mir entzündet.“ Und mit klarer Einsicht in sein und der Erzromantiker schriftstellerische Natur heißt es bei Brentano in einem Brief: „Wir haben nichts genährt als die Phantasie, und sie hat uns wieder aufgefressen.“ An keinem andern Romantiker hat sich Goethes Mahnwort von der Vergeblichkeit des Strebens ungebundner Geister so bestätigt wie an Clemens Brentano, dessen ursprüngliche und mannigfache Dichterbegabung uns in Liedern und Erzählungen unbezweifelbar entgegentritt.

Dennoch verdanken wir ihm eines der Grundwerke neudeutscher Lyrik, die Aufgrabung der verschütteten alten Quellen deutschen Gesanges: die Volksliedersammlung **Des Knaben Wunderhorn.** Mit seinem Freund **Achim von Arnim** hat er sie liebevoll Perle an Perle aufgereiht und im Herbst 1805 in die Welt hinausgesandt: den ersten Band mit 210 Liedern. Der zweite und dritte Band erschienen 1808, dazu Arnims prächtiges „Sendschreiben von Volksliedern“. Die erste Ausgabe war zugeeignet „Seiner Excellenz des Herrn Geheimrat von Goethe“, und dieser schrieb über die Sammlung eine seiner schönsten Kritiken (vgl. S. 172). Goethe lehnte auch „die Untersuchung, inwiefern das Alles völlig echt sei“, ab; er begriff, daß bei der Unsicherheit des Wortlautes aller Volkslieder eine künstlerische Mitarbeit des herausgebenden Dichters notwendig sei. Der Philologe Heinrich Voß schimpfte über „mutwillige Verfälschungen“; dem deutschen Volke, seinen Dichtern voran, hat des Knaben Wunderhorn gerade durch die Art der Herausgabe: ohne alle Lesarten, ohne jedes gelehrte Beiwerk, den köstlichen Schatz erst wahrhaft zugänglich gemacht. Das Buch wurde auch politisch bedeutsam: durch seine Aufdeckung edelsten alten Besitzes hat es den völkischen Stolz auf Deutschlands geistige Herrlichkeiten wunderbar gestärkt.

Achim von Arnim.
(1781—1831.)

Neben dem Rheinländer Brentano, dem einzigen hervorragenden Süddeutschen unter den Romantikern, steht **Achim von Arnim**, der märkische Junker, als eine neue Bestätigung der Tatsache, daß die Sehnsucht nach einer Erneuerung der deutschen Dichtung überwiegend auf norddeutschem Boden erwachsen ist. Arnim, der Sproß einer der ältesten Adelsfamilien der Altmark, wurde in Berlin am 26. Januar 1781 geboren, auf dem Joachimsthalschen Gymnasium erzogen, studierte in Halle und Göttingen Naturwissenschaften, in Heidelberg mit Brentano altdeutsche Dichtung, sammelte dort mit dem Freunde die Lieder des Wunderhorns, heiratete 1811 Brentanos Schwester Bettina und starb am 21. Januar 1831 auf seinem Familiengut Wiepersdorf bei Dahme in der Mark. — Mit einem scharfen Blick für die irdische Wirklichkeit, ein tüchtiger preußischer Landwirt, ohne eine Spur von Hinneigung zur katholischen Kirche, mit einem herrlichen, an Lord Byron erinnernden Männerkopf über dem schlanken Leibe, so erscheint uns Arnim als einer der trefflichsten seiner Standesgenossen und eine Zierde der deutschen Romantik, an dem nur zu beklagen ist der Mangel weise beschränkender Herrschaft über einen allzu großen Reichtum zügelloser Phantasie.

Es ist schwer zu sagen, ob bei Arnim die Begabung für den Roman oder für das Drama vorgewogen hat. Halbvollendet oder ins Weite zerflatternd, wie die meisten seiner erzählenden und dramatischen Dichtungen sind, läßt sich ein abschließendes Urteil über Arnim schwerer fällen als über die andern Romantiker. Man hat bei manchen seiner Dichtungen die Empfindung, der plötzliche Tod auf der Höhe der Manneskraft habe eine Entwicklung nach oben abgeschnitten. Arnims Jugendroman **Hollins Liebesleben** (1802)

ist der Werther der späteren Romantik. In Briefen wird die gar traurig endende Liebesgeschichte zweier überaus romantisch fühlender Menschen erzählt, die einem elenden Mißverständnis zum Opfer fallen. Hollin tötet sich, nachdem er in einem Liebhabertheater den Mortimer in Maria Stuart gespielt, weil er sich durch einen leichtfertigen Irrtum von der Geliebten verraten glaubt. Immerhin ist dieses Jugendwerk eine abgeschlossene Dichterarbeit, was von den meisten späteren Erzählungswerken Arnims nicht gilt.

Starke Begabung zur künstlerischen Erzählung zeigt der 1810 erschienene Roman Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores. Vortrefflicher Anfang, wie so oft bei den romantischen Erzählern; dann ein Herumirren in spukhaften Phantastereien, das peinlich wirkt. Goethes Urteil über Arnims Dolores: „Ich fürchte sehr, aus dieser Hölle ist keine Erlösung" hat sich leider auch an den späteren Romanen Arnims bestätigt. Er hat sie offenbar alle ohne festen Grundriß, im Vertrauen auf das Glück der Stunde hingeschrieben. Wie vielversprechend fängt sein Roman Isabella von Egypten an: die überromantische Liebesgeschichte des jungen Karls V. mit einem holden Zigeunermädchen, und wie unerträglich toll, ja unfaßbar verläuft bald alles in Sand und Sumpf. Arnims nie zu sättigende Phantasie erfindet die grausigsten Gespenster: einen Alraun, einen Bärenhäuter und den furchtbaren Golem, das scheinlebendige Gebilde aus Lehm; nachdem er sie aber erfunden, erlahmt seine Kraft, und er läßt sie zwecklos hin und her taumeln.

Zuweilen ist ihm in kleineren Erzählungen ein leidliches Kunstwerk gelungen, so in der tollen, aber geistreich durchgeführten Geschichte Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott, worin Fürst und Sänger die Rollen tauschen; besser noch in der straffen, an einigen Stellen höchst wirksamen Erzählung Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau.

Ob sein großer Roman Die Kronenwächter (1817) nach seiner Vollendung ein Kunstwerk geworden wäre, läßt sich nach dem Bruchstück nicht mit Sicherheit sagen. Wieder einer der glänzenden Romananfänge: die Hochzeit des neuen Turmwärters mit der Witwe des alten; bald aber schweift die Erzählung ins Wesenlose, weil der Dichter keinen klaren Bauplan für sein großes Gebäude: die Schilderung deutschen Lebens zur Zeit des Kaisers Maximilian, entworfen hatte, ehe er zu schreiben begann.

Für das Drama brachte Arnim manche gute Eigenschaft mit; leider nicht die eine, die vor allem nottut: den sichern Griff für die gestraffte Zusammenfassung. Bei keinem seiner vielen großen und kleinen Dramen scheint er ernsthaft an die Möglichkeit einer Darstellung auf der Bühne gedacht zu haben. Das einzige aufführbare ist vielleicht das ernste kleine Stück mit dem komischen Titel Die Appelmänner. Arnim nennt es ein Puppenspiel; es ist aber eine ernste Tragödie: der Bürgermeister Appelmann in einer mittelalterlichen hinterpommerschen Stadt läßt seinen eignen Sohn als politischen Aufrührer hinrichten. Da dies aber zu einfach, zu wenig romantisch gewesen wäre, so muß sich das ergreifende Stück zuletzt ins Gespenstische verlieren: der Scharfrichter belebt den von ihm geköpften Sohn, und nun beginnt erst recht der tollste Spuk. Hebbel schrieb über die Appelmänner in sein Tagebuch: „Eine tiefe, eigentümliche Schöpfung."

Von den kleineren Dramen seien noch erwähnt „Das Loch oder das wiedergefundene Paradies. Ein Schattenspiel", worin wie in Tiecks Gestiefeltem Kater die Zuschauer mitsprechen, aber unvergleichlich geistreicher als bei Tieck; und das Lustspielchen „Der Stralauer Fischzug", mit einem Stoff aus der Zeit der ersten Hohenzollern, stellenweise wirksam, mit überlegener Komik, leider auch zu lose gezimmert.

Unlesbar wüst ist das große Drama „Halle und Jerusalem", worin der schon von Gryphius her bekannte Stoff von Cardenio und Celinde (vgl. S. 294) wieder aufgenommen und mit der Sage von Ahasverus zusammengebracht wird. Und doch zeigt Arnim gerade in diesem tollsten seiner Stücke einen ins Große gehenden Dichterhumor, so in den Auftritten „der Jungfrau mit dem Storch", eines Riesenweibes, das Rätsel aufgibt von dieser Art:

„Ich kenne einen Vogel, der zieht im Herbste fort und kehrt im Frühling wieder, hat lange rote Beine und einen langen roten Schnabel, womit er trefflich klappern kann, hat weiß Gefieder, doch vermischt mit schwarzem an den Flügeln, er baut sein Nest auf Dächern und legt Eier.“ Zwei Unglückliche raten: Der Storch! worauf die Riesenjungfrau: „Ihr habt nicht recht geraten, ich muß euch töten, wie ich der Göttin habe gelobet. (Sie tritt beide tot).“ Der dritte Fremdling rät dann richtig: Die Störchin! wodurch die Jungfrau ihm angehört; er aber will sie nicht, weil sie ihm „ein paar Stockwerke zu hoch ist“.

Heine hat sich mit heller Begeisterung über den Eingang eines andern Dramas von Arnim geäußert: des **Auerhahns**, und wenn das Drama im weiteren Verlauf dem Eingange gleich geblieben wäre, so besäßen wir darin ein wertvolles Dichterwerk. Leider hat Arnim nach romantischer Art ins Unklare und nach seiner besondern Natur ins wuchernde Dickicht überreicher Phantasie hinein gedichtet. Aus einem bedeutenden Stoff: dem Gegensatz zwischen dem eisernen Landgrafen und seinen Halbbrüdern und eigenen Kindern ist ein nach allen Seiten überquellendes, jede Form sprengendes Werk geworden.

Im **Liede** ist Arnim weniges ganz gelungen: ihm mangelte das innere Ohr für den lyrischen Gesangston. Einzelne Strophen glücken ihm, so der Vierzeiler:

> Wenn die Vögel aufwärts steigen,
> Hebt sich, schwindet ihr Gesang.
> Meint ihr, daß sie droben schweigen?
> Wir nur hören nicht den Klang —

und etwa das Gebet, wohl das schönste seiner Gedichte:

> Gib Liebe mir und einen frohen Mund,
> Daß ich dich, Herr der Erde, tue kund.
> Gesundheit gib bei sorgenfreiem Gut,
> Ein frommes Herz und einen festen Mut;
> Gib Kinder mir, die aller Mühe wert.
> Verscheuch' die Feinde von dem trauten Herd.
> Gib Flügel dann und einen Hügel Sand,
> Den Hügel Sand im lieben Vaterland;
> Die Flügel schenk' dem abschiedschweren Geist,
> Daß er sich leicht der schönen Welt entreißt.

Zweites Kapitel.

Die romantischen Frauen.

Rahel Levin. — Dorothea und Karoline Schlegel. — Bettina von Arnim. — Karoline von Günderode.

Die Bedeutung Berlins in der Geschichte der Romantik beruht überwiegend darauf, daß es um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert die Stätte eines gesellschaftlichen Lebens war, wie man es in solcher Zusammenfassung und Zuspitzung in Deutschland nie wieder erzeugt hat, — die klassische Zeit Weimars natürlich ausgenommen. Berlin, damals mit seinen 150 000 Einwohnern die größte Stadt des nichtösterreichischen Deutschlands, bot endlich die Möglichkeit dar, die früher nur Paris und London geboten hatten: daß sich alle zum Höchsten strebenden Menschen einer wichtigen Hauptstadt an einem Orte nicht nur, sondern in einem Hause treffen konnten, und dieses Haus war das der **Rahel Levin** (1771—1833), die 1814 die Gattin des durch seine Denkwürdigkeiten und Lebensschilderungen bekannten Schriftstellers und Diplomaten **Varnhagen von Ense** (1785—1858) wurde. Friedrich Gentz hat von Rahel Levin und den geistreichen Frauen ihres Kreises geschrieben: „Es ist ein wunderbares Phänomen, daß man (in Berlin) auf einen Mann zehn Frauen von großem Gemüt und umfassendem Geist findet.“ Wer hat nicht alles im Hause der Rahel verkehrt! Beide Schlegel, Wilhelm von Humboldt, Fichte, Prinz Louis Ferdinand, Heinrich von Kleist, Schleiermacher, später Heinrich Heine. Die Rahel selbst und ihren Kreis von Männern und Frauen lernt man am besten durch ihre Briefe kennen, die Varnhagen als „Buch des Andenkens“ später gesammelt hat. Für ihre geistige Bedeutung haben wir den Beweis in Goethes fast überschwenglichen Ausdrücken der Bewunderung für sie, so z. B. den Ausspruch: „Rahel urteilt nicht, sie hat den Gegenstand.“ In ihren Briefen gewahren wir, wie kaum in einem zweiten Buche jener Zeit, die ungeheure geistige Wirkung unserer klassischen Literatur im Beginn des 19. Jahrhunderts. Rahels Bewunderung für Goethe war grenzenlos und stand ihr gut. Vor hundert Jahren war diese uns heute selbst-

verständliche Bewunderung etwas Neues im deutschen Bildungsleben. Im Jahr 1811 hat es in Deutschland nicht viele Menschen gegeben, die sich wie Rahel über Goethe äußerten:

Meine wirklich namenlose Liebe und bewundernde Verehrung dem herrlichsten Mann und Menschen einmal zu Füßen legen zu können, war der geheime, stille Wunsch meines ganzen Lebens. — Wie keusch, wie unentweiht, wie durch ein ganzes unseliges Leben durchbewahrt, könnt' ich ihm nun die Adoration in meinem Herzen zeigen. Durch alles, was ich je ausdrückte, geht sie hindurch, jedes aufgeschriebene Wort beinah enthält sie.

Und wie menschlich edel und wahrhaft vornehm ist der Nachruf, den sie Heinrich von Kleist bei der frischen Nachricht seines Todes widmet:

Es läßt sich, wo das Leben aus ist, niemals etwas darüber sagen; von Kleist befremdete mich die Tat nicht; es ging streng in ihm her, er war wahrhaft und litt viel. — Keiner von denen, die ihn etwa tadeln, hätte ihm zehn Taler gereicht, Nächte gewidmet, Nachsicht mit ihm gehabt. Ich weiß von seinem Tod nichts, als daß er eine Frau und dann sich erschossen hat. Es ist und bleibt ein Mut.

Tiefer noch als die Briefe der Rahel führen uns die von **Dorothea** und **Karoline Schlegel** in das innere Leben der Romantik und der Romantiker hinein. Dorothea, Moses Mendelssohns Tochter (1763—1839), ist der stärkere, Karoline Michaelis (1763—1809) der feinere Geist dieser weiblichen Nebenlinie der Schlegel. Neben dem haltlosen Friedrich steht Dorothea Schlegel als der wahre Mann von beiden und doch als das grenzenlos aufopfernde Weib des von ihr bewunderten und geliebten Menschen. Sie ist zu allem bereit, wenn es gilt, ihrem großen Friedrich die Muße zu seinen erhabenen Schöpfungen zu erkaufen: „Was ich tun kann, liegt in diesen Grenzen: ihm Ruhe schaffen und selbst in Demut als Handwerkerin Brot zu schaffen, bis er es kann." Dorothea hat selbst einen romantischen Roman geschrieben: Florentin, nicht schlechter, eher besser als Friedrichs Lucinde, wenn auch künstlerisch von derselben „Dilettanterei", wie Schiller davon sagte.

Karoline Schlegel, erst Wilhelms, dann Schellings Gattin, hieß in Schillers Briefen „Dame Lucifer"; sie war die Hauptvertreterin des Schillerhasses im Kreise der Frühromantiker, mehr aus weiblicher Parteinahme für ihren von Schiller vermeintlich nicht nach Gebühr gewürdigten Gatten, als aus sicherem Kunstverständnis. In Dorotheas und Karolinens Briefen ist sehr viel Spreu; dazwischen aber stehen viele zum literarischen Verständnis der Zeit unentbehrliche Vertraulichkeiten.

Bettina von Arnim, Brentanos Schwester, Arnims Gattin (1785—1859), hat zwar kein eigentliches Kunstwerk hinterlassen, reizt aber den Literaturfreund durch ihre menschliche und schriftstellerische Erscheinung wie nur irgend ein seltsames Gebilde der Kunst. Mörike nannte sie „eine Art Meerwunder", und ihr Bruder Clemens hatte schon früh von sich und der Schwester geschrieben: „Du und ich sind außer aller Ordnung." Der Grundzug ihres Wesens als Schriftstellerin ist ihre Unfähigkeit, Wahrheit und Unwahrheit zu unterscheiden; nicht aus einem sittlichen Mangel, sondern weil ihre rastlos arbeitende Phantasterei die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Einbildung verrückt. Sie selbst weiß zuletzt nicht mehr, was Wahrheit und was Dichtung in ihren sich als Lebensbilder gebenden Büchern ist. „Meine Seele ist eine leidenschaftliche Tänzerin", heißt es in einem Brief an den Bruder; „sie springt herum nach einer inneren Tanzmusik, die nur ich höre und die Andern nicht." Von dieser inneren Musik strömt aber ein unwiderstehlicher Zauber auf den Leser aus, der unbefangen ihren meist in Briefsammlungen enthaltenen Geistestänzen zuschaut. So aus ihrem bekanntesten Buche: Goethes Briefwechsel mit einem Kinde (1835), einem aus wirklichen Briefen Goethes und aus einigen Briefstellen der Frau Rat an sie durch freierfundene Zusätze erweiterten Roman, dessen leidenschaftlich an Goethe hingegebene Heldin Bettina selbst scheinen will. Gedichte Goethes, die unzweifelhaft an Minna Herzlieb (vgl. S. 661) gerichtet waren, bezieht sie auf sich; aber sie ist harmlos genug, aus einem echten oder vielleicht auch erfundenen Briefe der Frau Rat eine Stelle abzudrucken: „Wenn du mit Ehren zu melden ins Erfinden gerätst, dann hält dich kein Gebiß und kein Zaum." — Man rühmt die

Briefe der Frau von Sévigné als den Gipfel weiblicher Briefkunst; Goethes Briefwechsel mit einem Kinde von Bettina steht in allen Ehren neben der Hinterlassenschaft der berühmten französischen Briefschreiberin.

Höher noch als Kunstwerk hat Bettinas Schrift „**Dies Buch gehört dem König**“ (1843) zu gelten. Warum es dem König, nämlich Friedrich Wilhelm IV., zugeeignet wurde, erfährt man erst am Schlusse: da gibt die herzenswarme Frau eine ergreifende Schilderung des Arbeiterelends in Berlin, die erste nennenswerte sozialpolitische Schrift der deutschen Literatur. Im übrigen besteht das Buch aus Briefen und Gesprächen meist wieder von und mit Goethes Mutter. Das meiste ist freie Erfindung, aber so erfunden, daß man Bettina um dieses Buch eine Dichterin nennen muß.

Zu dem süddeutschen Romantikerkreise gehörte das unglückselige Mädchen, das mit ihren hochgespannten Gefühlen Ernst machte und daran zu Grunde ging, die vertraute Freundin Bettinas: **Karoline von Günderode** (1780—1806). Sie war die Tochter eines badischen Kammerherrn aus Karlsruhe, in einem protestantischen Adelstift erzogen, durch Bettina in den Kreis der Heidelberger Romantik geraten, hatte dort den Professor Friedrich Creuzer kennen gelernt und zu ihm, dem Mann einer Andern, eine leidenschaftliche, von ihm erwiderte Liebe gefaßt. Als sie erfuhr, daß er aufgehört habe, sie zu lieben, erdolchte sie sich in Winkel am Ufer des Rheins. Eine ganz nach innen gekehrte, zartsinnige Blumennatur, von der Art der Liane in Jean Pauls Titan, war sie unfähig, mit der äußeren Welt auszukommen, wenn sie nicht durch ein starkes, sie ganz beherrschendes Gefühl aufrecht gehalten wurde. Hierin betrogen, hörte sie auf zu leben. Bettina läßt sie in ihrem, sicher zum großen Teil erdichteten, Briefbuche „Die Günderode“ schreiben: „Recht viel lernen, recht viel fassen mit dem Geist, und dann früh sterben; ich mag es nicht erleben, daß die Jugend mich verläßt.“ Ihr Briefwechsel mit Creuzer gehört zu dem Peinlichsten, was man an Liebesliteratur lesen kann; in die schrecklichste Herzenstragödie mischt der Mythologie-Professor seine lateinische Gelehrsamkeit und hat im Grunde gar kein Verständnis für den geistigen Wert der „Jungfrau mit der adelichen Seelengüte“, wie Brentano von ihr in seinem „Frühlingskranz“ rühmt. Die Günderode war eine Dichterin, und sie würde sich ohne ihr tränenwertes Geschick gewiß einen noch höheren Rang in der deutschen Lyrik erobert haben. Neben edler Gedankendichtung sind ihr zuweilen auch sangbare Strophen gelungen, so in dem Liede:

Ist alles stumm und leer,
Nichts macht mir Freude mehr;
Düfte, sie düften nicht,
Lüfte, sie lüften nicht,
Mein Herz so schwer!

Ist alles öd' und hin,
Bange mein Geist und Sinn;
Wollte, nicht weiß ich was,
Jagt mich ohn' Unterlaß,
Wüßt' ich wohin.

Oder in dem andern:

Wer die tiefste aller Wunden
Hat in Geist und Sinn empfunden:
Bittren Trennungsschmerz;
Wer geliebt, was er verloren,
Lassen muß, was er erkoren,
Das geliebte Herz;

Der versteht in Lust die Tränen
Und der Liebe ewig Sehnen,
Eins in Zwei zu sein,
Eins im Andern sich zu finden,
Daß der Zweiheit Grenzen schwinden
Und des Daseins Pein.

Zwei Jahre vor ihrem Tode hatte sie Heinrich von Kleist kennen gelernt, doch waren die beiden dem selbstgewählten Tode geweihten Dichter nicht zu inniger Vertrautheit gelangt. Schon vor ihrem jammervollen Ende hat sie ahnungsvoll auf sich die Verse gedichtet:

Teil' ich mein Leben doch mit unterirdischen Schatten,
Meiner Jugend Kraft schlürfen sie gierig mir aus.

Drittes Kapitel.

Die romantische Wissenschaft.

Schelling. — Solger. — Steffens. — Schleiermacher. Jakob und Wilhelm Grimm.

Von dem eigentlichen Grundsteinleger der Philosophie der Romantik, Fichte, muß an späterer Stelle gesprochen werden, denn seine Bedeutung als vaterländischer Mann und Schriftsteller liegt auf einem ganz andern Gebiete (vgl. S. 740). Nicht für die Romantiker hat er sein philosophisches Lehrgebäude errichtet, worin das Ich zum Mittelpunkt der Welt und zum höchsten Richter über alle Fragen der Menschheit, also auch über die der Kunst eingesetzt wurde; vielmehr hat die Willkür der Romantiker mit Freuden eine Philosophie begrüßt, die ihrer schrankenlosen Laune einen wissenschaftlichen Unterbau zu geben schien.

Der wahre Philosoph der Romantik war Friedrich Wilhelm Joseph **Schelling**, geboren zu Leonberg in Württemberg 1775, im Tübinger Stift erzogen, mit beiden Schlegel in Jena gemeinsam tätig, 1841 Professor der Philosophie in Berlin, 1854 in Ragaz gestorben. Seine Lehre von der Einheit der Natur und des Menschengeistes, also des Dinges und des Urteils über das Ding, war für die Romantiker noch bequemer als Fichtes strengere Philosophie, in der auch von Pflichten die Rede war. Ganz vom Geiste der romantischen Kunst erfüllt war eine seiner ersten Schriften, das Buch von der Weltseele (1798), worin er die Kunst als Sinn und Ziel der Welt bezeichnet, als den Brennpunkt, in dem sich Geist und Natur verschmelzen. Für die deutsche wissenschaftliche Prosa ist Schelling verhängnisvoll geworden: seit ihm hat die deutsche Philosophie bis auf wenige berühmte Ausnahmen eine kaum den Philosophen, geschweige den zu belehrenden Nichtphilosophen verständliche Sprache geschrieben. Wortberauschung, die dem Schreiber und dem Leser einreden will, sie sei der Ausdruck unermeßlich tiefer Weisheit, wurde seit Schelling beinah der Philosophenstil. Schon sein berühmter Satz „Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein" ist ja in Wahrheit nichts als ein Spiel mit tönenden Worten. Man braucht in seinen Werken nicht nach philosophischem Kauderwelsch zu suchen; es springt einem beim bloßen Blättern Seite für Seite entgegen.

Dabei war Schelling, wenn er wollte, ein Meister der Form, aber nur der gebundenen: von ihm rührt die ergreifende Erzählung im schwierigen Terzinenversmaß her: „Die letzten Worte des Pfarrers zu Drottning auf Seeland", eine der wenigen wahrhaft dichterischen Gespenstergeschichten, in denen sich die Romantiker so oft ohne Erfolg versucht haben.

In Karl Wilhelm Ferdinand **Solger** (1780—1819), einem Philosophie-Professor in Berlin, bekam die Romantik, als sie schon im Abblühen war, die verspätete Rechtfertigung ihrer Kunstrichtung. Sein Werk „Erwin, Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst" (1815) ist leider so gut wie vergessen, obgleich es so ziemlich das Klarste ist, was die Romantik von sich selbst ausgesagt hat. Solger war gewissermaßen der Aristoteles der romantischen Schule, der aus ihren in der Vergangenheit liegenden Schöpfungen die Gesetze ihres Wesens abzog. Erst von Solger wurde die Ironie wissenschaftlich begründet, zu einer Zeit als die Leser von jenem angeblichen Zaubermittel der Poesie nichts mehr wissen wollten. In seiner Bewunderung für die alleinseligmachende Ironie verliert Solger, sonst ein scharfblickender Kopf, alle kritische Sicherheit und erklärt selbst die geistlosesten Schöpfungen der Romantiker, so Tiecks Gestiefelten Kater, für die „vollkommensten Dramen". Auch an Grillparzers Werken hat er sich bloßgestellt: die Sappho verglich er mit Kotzebue!

Zum Lebens- und Wirkungskreise schon der Frühromantiker gehörte der Norweger deutscher Herkunft aus Stavanger Henrik **Steffens** (1773—1845). Er hat sich selbst als Schellings Schatten betrachtet: „Alles, was ich leisten kann, gehört ursprünglich Ihnen" (Brief an Schelling). Für die Literaturgeschichte kommen nicht mehr seine matten Romane

und Novellen in Betracht, sondern nur noch sein vielbändiges Buch „Was ich erlebte" (1840). Ähnlich den Briefen von Dorothea und Karoline Schlegel sind diese Lebenserinnerungen von Steffens eine der wichtigen Quellen zur Kenntnis der Blütezeit der Romantik, aber auch der Zeit der Befreiungskriege, für die Steffens als Professor in Breslau die akademische Jugend so zündend aufgerufen hat.

Durch Ernst Daniel **Schleiermacher** (geboren 1768 in Breslau, gestorben 1834 in Berlin) bemächtigte sich die Romantik sogar der Theologie und der Kanzel. Von seinen Vertrauten Briefen über die Lucinde war schon die Rede (vgl. S. 709); zu erwähnen ist noch der darin stehende „Versuch über die Schamhaftigkeit", der für einen protestantischen Berliner Prediger unerhört starke Sätze enthält. Schleiermacher verteidigte, allerdings mit beschränkter Öffentlichkeit, „die schöne und heilige Behandlung der Sinnlichkeit" in Schlegels Lucinde. Seine wichtigsten Schriften sind die Monologe und die auf der Kanzel der Berliner Charité gehaltenen Predigten „Über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern", worin er in der Hauptstadt der friedericianischen Aufklärung die Notwendigkeit aussprach, das Leben wieder mit wahrer Religion zu erfüllen und auch die Kunst mit Religion zu durchtränken. Schleiermacher war für das geistige Leben Berlins bis zuletzt eine der treibenden Kräfte. Noch Gutzkow schildert die Begeisterung namentlich der Frauen für den romantischen Prediger: „Man ließ es darauf ankommen, lieber einst mit Schleiermacher in der Hölle, als mit Marheineke im Himmel zu sein", und Mörike schrieb nach dem Lesen seiner Predigten: „Schleiermacher bleibt ein einziger, unvergleichlicher Mann." — Erwähnt mag werden, daß von Schleiermacher zuerst das später auf Moltke angewandte Wort gesprochen wurde (von dem Berliner Philologen Immanuel Bekker): „Er schweigt in sieben Sprachen."

Die Brüder Grimm.

Schon jetzt sind wir von der Zeit der Romantik weit genug entfernt, um rückschauend sagen zu dürfen: eine ihrer fruchtbarsten Nachwirkungen war die Neubelebung der Liebe für die ältere deutsche Geistesbildung, und der größte mit der Romantik näher oder ferner zusammenhängende Schriftsteller war kein ganzer Dichter, aber ein halber und einer unsrer edelsten Prosameister: **Jakob Grimm**. Mit den späteren Romantikern verband ihn die Mitarbeiterschaft an der Zeitung für Einsiedler (vgl. S. 703); im übrigen hat er sich von allem Spielerischen der Romantik ferngehalten. Jakob Grimm wurde am 4. Januar 1785 in Hanau als Sohn eines Beamten geboren, hat den größten Teil seines Lebens in unwandelbarer Gemeinschaft mit seinem gleichstrebenden Bruder Wilhelm Grimm (1786 bis 1859) gelebt und gearbeitet, den ersten Anstoß zum Vertauschen der Juristerei mit der Deutschkunde durch die schwäbischen Minnelieder erhalten, die 1803 von Tieck herausgegeben waren. Mit zwanzig Jahren weilte er in Paris, wo er altdeutsche Handschriften las, wurde 1816 Beamter an der Casseler Bibliothek, 1830 Professor für deutsche Sprache, Rechtsaltertümer und Geschichte der Literatur in Göttingen. Als der König Ernst August von Hannover 1837 die Professoren seiner Landesuniversität zum Eidbruch gegen die beschworene Verfassung zwingen wollte, tat Jakob Grimm mit sechs Gesinnungsgenossen Einspruch gegen jenen Rechtsbruch, wurde seines Amtes enthoben und des Landes verwiesen. Die Namen jener tapferen Sieben Göttinger dürfen in keiner Darstellung deutscher Geistesgeschichte fehlen; sie hießen außer Jakob Grimm und Wilhelm Grimm: Dahlmann, Gervinus, Albrecht, Heinrich Ewald, Wilhelm Weber. Beide Brüder Grimm wurden 1840 nach Berlin berufen; die erste Germanistenversammlung (1846) hat Jakob Grimm in Frankfurt als Vorsitzender geleitet; 1848 saß er als Mitglied der Deutschen Nationalversammlung in der Paulskirche; am 20. September 1863 ist er in Berlin gestorben.

Jakob Grimm ist der wahre Begründer der strengwissenschaftlichen Beschäftigung mit deutscher Sprache und Literatur. Die Deutschkunde hat auf allen von ihm behandelten Gebieten später aus neuen Quellen Ergänzendes und für einige Zeit Zutreffenderes erforscht, —



Jakob und Wilhelm Grimm.
(1785 – 1863.) (1786 – 1859.)

Zu S. 728.

an Größe der Auffassung, an liebevollem Tiefblick hat kein neuerer „Germanist" Jakob Grimm übertroffen. Eine seiner ersten altdeutschen Arbeiten (1813) war die Herausgabe des Armen Heinrichs von Hartmann von Aue; es folgten zwischen 1812 und 1814 die Kinder- und Hausmärchen, beide Werke in gemeinsamer Arbeit mit dem Bruder Wilhelm. Der erste Band der Deutschen Grammatik erschien 1819, der vierte 1837. Von 1816—1818 wurde die Sammlung Deutsche Sagen veröffentlicht. Seine anderen Hauptwerke sind: Deutsche Mythologie, 1835; Geschichte der deutschen Sprache, 1848; die erste Lieferung des Deutschen Wörterbuchs, das Grimms Begründernamen trägt, erschien 1852. Von seinen vielen kleineren Schriften seien als die bleibend wertvollsten genannt: die Rechtfertigungschrift „Über meine Entlassung" mit dem Eingang aus den Nibelungen: „War sind die eide komen?"; die Rede über das Alter; die herrliche Gedenkrede auf Schiller, gehalten in der Berliner Akademie der Wissenschaften am 10. November 1859.

Für das deutsche Volk sind Jakob und Wilhelm Grimm vor allem andern die Sammler der **Grimmschen Märchen**. Die Brüder hatten durch das Wunderhorn den Antrieb zu einer ähnlichen Sammlung echt deutscher Volksmärchen erhalten und haben ihre schwierige Aufgabe bewundernswert gelöst. Erst durch ihre Sammlung lernte die deutsche Leserwelt nach den ins Aufklärerische verzerrten Märchen von Musäus und nach den elenden Kunstmärchen der Romantiker das wahre Volksmärchen kennen; seitdem war es mit der Bewunderung z. B. für Tiecks Märchendichtungen vorbei.

Eine Stelle aus Jakob Grimms Vorrede zu den Märchen über die angeblich anstößigen Stellen möge als eine der leider zu wenigen hier möglichen Proben für Grimms herrliches Deutsch dienen:

> Wir suchen die Reinheit in der Wahrheit einer geraden, nichts Unrechtes im Rückhalt bergenden Erzählung. — Übrigens wissen wir kein gesundes und kräftiges Buch, welches das Volk erbaut hat, wenn wir die Bibel obenan stellen, wo solche Bedenklichkeiten nicht in ungleich größerem Maß einträten: der rechte Gebrauch aber findet nichts Böses heraus, sondern, wie ein schönes Wort sagt, ein Zeugnis unseres Herzens. Kinder deuten ohne Furcht in die Sterne, während andere nach dem Volksglauben die Engel damit beleidigen.

Jakob Grimm war nach Richard Wagners Wahrwort der edelste Typus des deutschen Gelehrten und zweifellos der hervorragendste deutsche Philologe des 19. Jahrhunderts. Indessen dies hätte nicht vermocht, Jakob Grimms Stellung in der neudeutschen Literatur zu sichern, wäre er nichts weiter als ein noch so gelehrter Philologe gewesen. Er war unvergleichlich mehr: er war einer unserer besten Sprachkünstler des Jahrhunderts, und in einer Sammlung edelster deutscher Prosa müßte er einen breiten Raum einnehmen.

Neben den Brüdern Grimm schrumpfen die zu ihrer Zeit vielfach angestaunten Leuchten der damaligen Sprach- und Literaturwissenschaft zu sehr kleinen Lichtlein zusammen, so der einst hochberühmte Adam Müller (1779—1829), auch einer der zur katholischen Kirche geflüchteten romantischen Schwärmer. Heute kennt man ihn fast nur noch durch seine Beziehung zu Heinrich von Kleist, mit dem er 1808 in Dresden die Kunstzeitschrift „Phöbus" herausgab, in der offenen Absicht, das deutsche Vaterlandsgefühl zu wecken.

Der bedeutendste Mitarbeiter am Werke der Erneuerung des sich wissenschaftlich betätigenden Deutschgefühls, Josef Görres, muß an andrer Stelle betrachtet werden (vgl. S. 742).

Viertes Kapitel.

Werner, die Schicksalstragödie und E. T. A. Hoffmann.

Ein wie wenig einheitlicher Begriff durch das Wort Romantik angedeutet wird, können uns die zwei Schriftsteller lehren, die sozusagen das Tollhaus der romantischen Schule darstellen: Werner und Hoffmann. **Zacharias Werner**, in Königsberg 1776 geboren, nach einer wüst ausschweifenden Jugend, nach ingrimmigen Gedichten gegen Frömmelei und Priester, nach einem Versuch mit dem Freimaurertum, nach ärgster Zügel-

losigkeit, daheim und in der Fremde, endlich 1811 in Rom katholisch geworden, 1814 sogar zum Priester geweiht, ist 1823 in Wien gestorben, nachdem er als eifernder Sittenprediger seine literarischen Jugendsünden, auch seine erfolgreichsten Dichtungen, mit allzu laut verkündeter Reue abgeschworen hatte. Im Grund aber ist er immer derselbe geblieben, der begabte, aber unkünstlerische Taumelgeist, der von sich selbst gesagt:

— Doch, soll ich was erzählen,
'nen Lebenslauf, Tragödie und so ferner, —
Ich bin und bleib' in allem immer: Werner.

Durch zwei dramatische Dichtungen — Werner hat sich fast nur im Drama versucht — verdient er die eingehendere Betrachtung, zumal da eines der beiden Dramen, wohl das einzige aus den Bereichen der Romantik, noch nicht für immer der Vergessenheit anheim gefallen ist: Martin Luther, oder die Weihe der Kraft (1807). Es beginnt mit einem hochgeschwollenen Prolog in Terzinen und bewegt sich fast durchweg auf den Stelzen einer zur Schau getragenen frommen Begeisterung, deren Übertreibung uns die innere Unwahrhaftigkeit des nur auf äußerliche Wirkungen ausgehenden Dichters verrät. Werner hatte den lauernden Blick für Gegenwartseindrücke der Bühne, und auf eine urteilslose Zuhörerschaft würden die meisten seiner Stücke bei einiger Verkürzung noch heute wirken. Ihre dröhnende Hohlheit merkt man erst beim Lesen, wo er als der sich fromm und gar tragisch gebärdende Kotzebue erscheint. Auch wo er, wie im 4. Akt, Luthern in der Reichsversammlung zu Worms die tönendsten Worte in den Mund legt, merken wir die äußerliche Mache:

Luther: Wie es Gott gefällt!
Ich steh' vor Gott, dem Reich und meinem Kaiser,
Ich kämpfe nicht für mich, — für Gott und Deutschland!
Gott und mein Vaterland — ich kann's nicht schänden!
Und schänden würd' ich's, wenn ich öffentlich
Hier vor den ehrenwerten Reichsgerichten
Die Tyrannei durch Widerspruch bestärkte. —
Wie würde sie mein armes Volk zertreten,
Wie stolz das Haupt erheben, frech sich rühmen,
Als sei mein Widerruf des Reichs Befehl! —
Nein, so kann ich den Gott in mir nicht lästern.

Nach seiner Bekehrung dichtete Werner die Verleugnungsverse:

Lüge war's, was ich zu singen
Wagte, daß es Liebe sei;
Macht von meiner Hölle Schlingen
Euch, von mir Verführte, frei!

und gegen sein eigenes Luther-Drama schrieb er in saft- und kraftlosen Reimversen sein Widerrufungsgedicht „Die Weihe der Unkraft", auf deren Titelblatt er sich abermals als einen bloßen Gaukler zeigt, indem er schreibt: „Dixi, sed — animam salvavi" und diesen Gewissensschrei selbst verhöhnt durch die dahinter gesetzten Zeichen ?! Die Weihe der Unkraft ist eine frömmelnde Salbaderei, die mit ihrer Berufung auf das „glorreiche Beispiel meines Vaterlandes" gewiß auch auf gebildete Katholiken ekelhaft gewirkt hat.

Von Werners andern umfangreichen Dramen darf ohne Übertreibung durchweg gesagt werden: eine gewisse Begabung für das auf der Bühne Wirksame und für das tönende Wort ins Wahnwitzige gesteigert. Dazu ein so völliger Mangel an Geschmack, an Sinn für das menschlich Erträgliche, daß hier mehr noch der Irrenarzt als der Geschichtschreiber zu urteilen hat. Sein Riesendrama in zwei Teilen von je 6 Akten: Die Söhne des Thals behandelt den Untergang des Templerordens mit ungeheurem Schwulst, der gerade durch sein Übermaß alle Wirkung einbüßt. Im Kreuz an der Ostsee, einem Heidenbekehrungsdrama, versucht er nach dem Vorbilde Friedrich Schlegels und Tiecks, durch Assonanzengebimmel und andre Klangspielereien zu wirken, fällt aber immerfort aus dem erhaben Gemeinten ins grausig Lächerliche. Sein Attila-Drama verläuft ins blödsinnig Mystische, nachdem die romantischen Versspielereien ausgeleiert sind. Der Papst Leo tritt dem Attila entgegen und redet ihn zuerst in Terzinen an (im Jahre 452!); als dies nichts hilft, fährt er in einer Kanzone fort. — In dem Drama Wanda, Königin der Sarmaten, wird von der Königin Libussa ebenfalls in Kanzonen geredet, worauf sie die verrückten Verse spricht, die Werner als besonders tiefsinnig beabsichtigte:

Natur hält Schwur, — Natur ist frei;
Natur ist treu, — Du Menschengott,
Natur ist tot, — Sei wie Natur!

Das Allertollste von Werners Dramen ist aber die nach der Bekehrung geschriebene **Mutter der Makkabäer** (1820). Darin wird uns zugemutet, auf offener Bühne flammende Scheiterhaufen, gräßliche Folterwerkzeuge, Kessel mit siedendem Öl und sonstige Vorbereitungen martervollen Todes zu sehen und das Abhacken von Beinen, das Hineinwerfen lebender Menschen in den Ölkessel und noch einiges andre anzuhören. Es ist aber schwer zu sagen, was gräßlicher wirkt, diese Scheußlichkeiten oder die dazwischenklingenden läppischen Albernheiten, so wenn z. B. die Makkabäermutter Salome nach dem Sieden eines ihrer Kinder ausruft: „O es ist schwer doch, von Märtyrern Mutter zu sein."

Am verhängnisvollsten wurde das kürzeste von Werners Dramen, der nur einaktige **Vierundzwanzigste Februar**, 1815 erschienen, aber schon 1810 in Weimar unter Goethe aufgeführt. Inhalt: ein zu seinen Eltern zurückkehrender, nichterkannter Sohn wird von ihnen aus Habgier ermordet. Es ist derselbe Stoff, der schon in einem älteren englischen Drama behandelt worden war: in Lillos „Verhängnisvoller Neugier". Werners kleines Drama wurde der Ausgang für die zum Glück schnell vorüberziehende sogenannte **Schicksalstragödie**. Das Schicksal in Werners Vierundzwanzigstem Februar wie in allen Nachahmungen ist durchaus nicht das große gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt; sondern das teuflische Spiel kleinlicher, anekdotischer Zufälligkeiten, die das tragische Walten des Schicksals ins Possenhafte erniedrigen. In Werners Schicksalsdrama spielt ein Unglücksmesser die Hauptrolle, ähnlich wie in Tiecks „Abschied" (vgl. S. 711). — Auch durch die Form: trochäische gereimte Vierfüßler, wurde Werners Drama vorbildlich für alle Schicksalstragiker bis zu Grillparzers Ahnfrau. Wer aber die leicht zu erlernende Kunstfertigkeit in der Erzeugung von „Stimmung" bewundert, der kann seine Freude haben an dem Selbstgespräch der Frau Trude von dem vorbildlichen Verse „Schon eilf, und Kunz noch immer nicht zu Haus" bis zu dem schicksalsvollen „Es klopft"! Schon Werner hat sich so vortrefflich auf die äußerliche Stimmungsmache verstanden wie sein unbewußter Nachfolger Maeterlinck.

Zacharias Werner erinnert in seinen Dramen an gewisse Irre, die uns eine Zeitlang durch scheinbare Gesundheit täuschen, bis plötzlich bei ihnen die Tollwut ausbricht. Fritz Jacobi hat ihn in einem Brief an Goethe treffend bezeichnet als zu der Gattung von Menschen gehörend, „in denen wissentlich und unwissentlich der Ernst zum Spaß und der Spaß zum Ernst, die Grimasse zur Physiognomie und die Physiognomie zur Grimasse wird." — Erwähnt sei noch, daß Werner es war, der zuerst Goethe den großen oder auch den letzten Heiden genannt hat.

Das Schicksalsdrama.

Es ist von guter Herkunft, denn zu seinen Ahnen gehören, abgesehen von den altgriechischen Tragikern, Schillers Wallenstein und Braut von Messina sowie Heinrich von Kleists Familie Schroffenstein. Durch Werner, mehr aber durch seine noch wertloseren Nachahmer sank das Schicksalsdrama zu einer bedeutungslosen, ja lächerlich wirkenden Spielerei hinab. Die Schicksalsdramatiker gehen nur darauf aus, jenes oberflächliche Gruseln zu erzeugen, das durch Tiecks Blonden Ekbert und ähnliche Geschichten Mode geworden war. Die Mittel hierzu sind immer die gleichen: irgend jemand wartet an dunklem Abend in Angst und Graus auf irgend jemand; die Angst ist ganz überflüssig, denn das Unglück schreitet durchaus nicht so schnell, sondern bricht erst später herein, und die Gruselstimmung war nur zum Gruseln da. Armseligkeit der Handlung und Schwung der Sprache stehen oft in komischem Gegensatz, und die kurzen Reimverse wirken vielfach drollig statt schaurig.

Am bekanntesten unter den Nachahmern Werners ist **Adolf Müllner** (1774—1829) geblieben, ein Weißenfelser Rechtsanwalt, der sich angesichts des außerordentlichen Bühnen-

erfolges seines Dramas Die Schuld (1816) mit gutem Grunde für einen hochberühmten Dichter halten durfte. Hatte Werner ein Schicksalsdatumdrama vom 24. Februar geschrieben, so überbot Müllner die Schicksalstücke durch seinen Neunundzwanzigsten Februar, gleichfalls in einem Akt (1812). War bei Werner um eilf Uhr Vater Kunz noch immer nicht zu Hause, so begann Müllner: „Sieh, das Abendrot ist längst verglommen, Und noch immer will mein Sohn nicht kommen." In dem Müllnerschen Stücke tötet der Vater seinen 11jährigen Knaben auf dessen eigene Bitte, weil er in unwissentlicher Blutschande erzeugt ward. Von der läppischen Hohlheit des Stückes könnten nur längere Proben einen Begriff geben, für die aber der Raum zu schade ist. Es kommen z. B. Verse wie diese vor:

Welcher Dämon peitscht dein Blut? Unglück ahnden ist nicht gut.

Müllners Schuld spielt in Skandinavien und hat zum Inhalt die Lieblingstoffe der Gattung: Blutschande, Ermordung des eigenen Kindes, düstere Familiengeheimnisse, schreckensvolle Lösung. Tiefer ins gräßlich Alberne gesunken als in Müllners Schuld ist das deutsche Drama seitdem nicht wieder. Und doch, welche Mahnung für Dichter und Zuhörer der Gegenwart: wenige deutsche Dramen haben auf allen Bühnen so großen Erfolg errungen wie jenes furchtbar lächerliche und lächerlich furchtbare Stück. In Müllners Schuld stehen die berühmten Verse: „Und erklärt mir, Örindur, Diesen Zwiespalt der Natur!" Ebenso schön sind auch die Verse in der Schuld: „Aber aus muß ich es sprechen, Was der Quell ist meiner Qual". Bei der Schilderung eines Stiergefechtes dichtet Müllner:

Der Stier
Zuckt und streckt die gewaltigen Glieder,
Und von „Bravo!" schallt die Gegend wieder.

Zum Schluß, nachdem der Unfug in Versen an uns vorübergebraust, antwortet eine der Personen „groß und ruhig" auf die sehr berechtigte Frage: „Gott! warum, warum ist denn So Entsetzliches geschehen?" mit dem scheinbaren Tiefsinn:

Was geschieht, ist hier nur klar;
Das Warum wird offenbar,
Wenn die Toten auferstehen!

Durch Müllners Erfolge wurde ein andrer Nachahmer angefeuert, der Freiherr Josef Ernst von Houwald (1778—1845), ein lausitzischer Landwirt und Beamter. Nachdem er selbst in jungen Jahren ein Spottstück „Seinem Schicksal kann niemand entgehen" gegen die Schicksalstragödie geschrieben, legte er sich selbst aufs Schicksaldichten und eroberte sich durch ein wertloses Stück Der Leuchtturm (1819) gleich Müllner die Bühnen Deutschlands. Noch größeren Erfolg hatte sein uns vollends sinnlos erscheinendes Schicksalsdrama Das Bild, das zur Eröffnung des neu erbauten königlichen Schauspielhauses zu Berlin als Weihestück gewählt wurde, nachdem man Tiecks Vorschlag, Kleists Prinzen von Homburg aufzuführen, abgelehnt hatte.

E. T. A. Hoffmann.
(1776—1822.)

Persönlich abseits von den eigentlichen Romantikern, in seiner dichterischen Richtung aber augenscheinlich durch sie beeinflußt, hat der in Königsberg am 24. Januar 1776 geborene **Hoffmann** lange für einen der größten deutschen Erzähler gegolten. Den dritten seiner Taufnamen Ernst Theodor Wilhelm hat er „aus unbegrenzter Liebe zu Mozart" in Amadeus geändert. Nach einem bewegten Wanderleben, in dem er auch Kapellmeister und Musiklehrer in Bamberg gewesen, ist er am 24. Juli 1822 nach schrecklichen Leiden an der Rückenmarksdarre in Berlin gestorben. Als Richter am Kammergericht hatte er die Untersuchung gegen den demagogischer Umtriebe angeklagten Turnvater Jahn zu führen (1820), wobei er sich als ein echter preußischer Richter alten Schlages benahm und entgegen der politischen Zeitströmung für den unschuldigen Schwärmer eintrat. Hoffmann war manches Jahr der Mittelpunkt eines Berliner Genietreibens, dessen Sitz die noch heute bestehende Weinstube von Lutter und Wegner war. Er hat nicht bloß als Erzähler, sondern auch als Musiker, z. B. durch die Vertonung von Brentanos Lustigen Musikanten, seine sehr mannigfache Begabung bekundet.

Hoffmanns Werke, alle in Prosa geschrieben, sind nach zeitlicher Folge: Phantasiestücke in Callots Manier (1815), Elixiere des Teufels (1816), Nachtstücke in Callots Manier, die Novellensammlung Die Serapionsbrüder, Klein Zaches, Kater Murr, Meister Floh (von 1819 bis 1822). „In Callots Manier" hatte er einige seiner Phantasie- und Nachtstücke benannt nach dem französischen Zeichner Jacques Callot (1592—1638), mit dessen wildphantastischer Art er eine künstlerische Verwandtschaft in sich fühlte. Unter diesen Phantasiestücken stehen die wirksamen kurzen Geschichten Don Juan, Ritter Gluck und die Kreisleriana, kleine Erzählungen, deren Mittelpunkt ein toller Kapellmeister Kreisler ist. Die für Hoffmanns dichterische Art am meisten bezeichnende Erzählung in der Sammlung Die Serapionsbrüder ist Der goldene Topf, die bedeutendste aber Das Fräulein von Scudéry. Am wenigsten Hoffmannisch ist die behagliche Geschichte aus dem Mittelalter: „Meister Martin der Küfner und seine Gesellen"; sie ist wärmer im Ton als ähnliche Erzählungen von Tieck, aber ohne viel größeren literarischen Wert als dessen Novellen.

Künstlerisch am höchsten steht Das Fräulein von Scudéry, die Darstellung einer bis zur Mordsucht gesteigerten Gier nach dem Besitz von Goldschmuck. Die Gestalt des Goldschmiedes Cardillac ist der einzige vollgelungene Versuch Hoffmanns in der dichterischen Menschenschöpfung. Im übrigen muß der Überlieferung widersprochen werden; Hoffmann besaß zwar eine schrankenlose Phantasie im Aussinnen wilder Märchenstoffe, doch mangelte ihm gerade die Fähigkeit, die der phantastische Schriftsteller am nötigsten braucht: die Kunst, im Leser die zur Verlebendigung der phantastischen Einfälle erforderliche Stimmung zu erzeugen. Hoffmann erzählt mit Vorliebe die gruseligsten Geschichten, aber — er macht uns nicht gruseln. Es wird berichtet, Hoffmann habe sich im Dunkeln vor seinen eigenen Gestalten gefürchtet; schwerlich werden viele Leser dieses Gefühl teilen. Man prüfe z. B. die höchstgespenstische Geschichte „Don Juan", worin eine geheimnisvolle Doppelgängerei erzählt wird. Sie packt uns aber gar nicht, weil es dem Dichter mißlingt, uns die Begebenheit auch nur während der Dauer seines Vortrages glaubhaft zu machen. Gespenstergeschichten aber, die nicht gespenstisch wirken, sind wie Witze, etwa von Tieck, die uns nicht zum Lachen bringen. Der Vergleich zwischen Hoffmann und seinem größten Schüler, dem Amerikaner Edgar Poe (1809—1849), liegt nahe. Auch bei diesem sehen wir das unnatürliche oder übernatürliche Hineinspielen der Geister- und Ahnungswelt in das Leben des Menschen. Wenn sich bei Hoffmann Tintenfässer, Geigen, Türklopfer, Klingelschnüre und andere sonst sehr alltägliche Dinge beleben und verwandeln, so wird bei Poe das Bild eines Pferdes in der Sammettapete plötzlich unheimlich lebendig und saust mit dem Bewohner des Zimmers feurigen Fluges durch die Luft. Eine unüberbrückbare Kluft aber trennt die beiden scheinbar verwandten Dichter: Edgar Poe hält selbst in seinen wildesten Geschichten die Menschen und die Begebenheiten mit straffen Künstlerhänden fest, und hierdurch sind ihm unvergeßliche runde Kunstwerke gelungen. Bei Hoffmann verflattert alles ins Formlose nach der Art der Romantiker, die zwar gute Erzählungsanfänge, aber keinen kunstvollen Fortgang und Abschluß zu finden vermochten. Ewig ist Hoffmann auf der Jagd nach der dichterischen Stimmung; er vermag aber keine festzuhalten, sein Kunstvermögen reichte hierzu nicht aus. Was aber ist ein phantastischer Erzähler ohne die Macht der Stimmung? Trotz der maßlosen Überschätzung Hoffmanns, besonders durch die Franzosen, muß von ihm gesagt werden: er war kein Künstler, er war kein Dichter im vollen Sinne des Wortes. Das wird besonders klar, wenn man seine Erzählungen mit ähnlichen Heinrichs von Kleist vergleicht, etwa mit dessen „Bettelweib von Locarno".

Hoffmanns immer wiederkehrender Kunstgriff besteht darin, daß sich vermöge einer unbegrenzten Doppelgängerei alles in alles verwandeln kann. Ein ganz prosaischer Dresdener Archivrat wandelt sich in einen Stoßgeier, seine drei Töchter in goldgrüne Schlangen, ein Türklopfer ist eigentlich ein altes teuflisches Apfelweib; aber gerade durch die Regelmäßigkeit dieser Doppelgängerei wird bald jede Wirkung ertötet. Hoffmann hat sich, ähnlich wie Heinrich

von Kleist, von der Nachtseite der menschlichen Natur angezogen gefühlt; bemeistert hat er sie nicht. Den stärksten Antrieb zu seiner Doppelgänger-Romantik hat er wohl durch Tieck, namentlich durch dessen Blonden Ekbert empfangen; doch hat er auch den höchst merkwürdigen französischen Vorläufer unserer Romantiker, Jacques Cazotte (1720—1792), gelesen und genutzt. Hoffmanns phantastische Manier läßt sich sehr leicht nachahmen, eben weil sie nur Manier ist. In Deutschland hat er auf Grabbe, sogar auf Willibald Alexis und gelegentlich auf Wilhelm Hauff eingewirkt; Otto Ludwig hat das Fräulein von Scudéry zu einem der Erzählung weit überlegenen Drama verarbeitet, und Gottfried Keller scheint zu seiner Zaubergeschichte „Spiegel das Kätzchen" Anregungen aus Hoffmann entnommen zu haben. Auch der Däne Andersen verdankte Hoffmann seine Galoschen des Glücks. Robert Schumann hat in seinen Kreisleriana sogar den Versuch gemacht, Hoffmann in Musik zu setzen. Andere musikalische Bearbeitungen Hoffmannischer Stoffe wurden schon erwähnt (vgl. S. 705).

Goethes Urteil über Hoffmann war durchaus ablehnend; er sprach von der „Trauer, daß die krankhaften Werke jenes leidenden Mannes lange Jahre in Deutschland wirksam gewesen, und solche Verirrungen als bedeutend fördernde Neuigkeiten gesunden Gemütern eingeimpft worden". Und Carlyle hat Hoffmann treffend beurteilt, indem er wohl „Stoff zu einem Dichter, aber keinen Dichter" in ihm erkannte und seine „Schöpfungen nicht für die eines Dichters, sondern für die Träume eines Opiumessers" hielt.

Fünftes Kapitel.

Eichendorff.

(1788—1857).

„Der scheidenden Romantik jüngster Sohn". (Paul Heyse.)

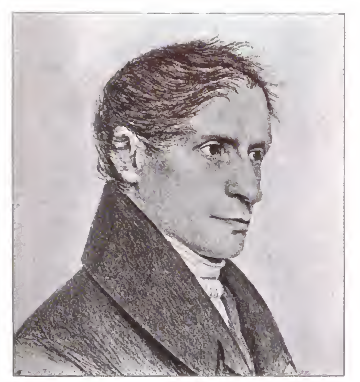
Wenn wir in Eichendorff, wie wir wohl dürfen, überwiegend den Romantiker erblicken, dann müssen wir ihn rühmen als den eigentlichen Sänger der Romantik und auf die Frage: was ist von der dichtenden Romantik lebendig geblieben, antworten: Eichendorffs Lieder. Freilich ist Eichendorff nur durch seine persönliche Freundschaft in Heidelberg mit Achim von Arnim und Brentano den romantischen Kreisen nahe getreten; ihre Kunstlehre, so namentlich die von der künstlerischen Ironie, hat er sich niemals angeeignet. Er hat sich gemäß seiner starken Begabung zum deutschen Sänger ausgelebt, und wo er nach romantischen Vorbildern zu dichten versuchte, fast nur in der Prosaerzählung, da sind schnellvergängliche Werke entstanden.

Joseph Freiherr **von Eichendorff**, aus einer frommen katholischen Familie, wurde am 10. März 1788 in Lubowitz bei Ratibor geboren, studierte erst in Halle, dann in Heidelberg, machte die Freiheitskriege als Lützowscher Jäger mit, wurde Regierungsbeamter in Danzig, Königsberg, Berlin, starb am 26. November 1857 bei seiner Tochter in Neiße. Erwähnenswert ist seine Bemühung um den Wiederaufbau der Marienburg, in der ein Fensterbild Eichendorffs Wappen zur dankbaren Erinnerung aufweist. Für des Dichters Auffassung von seiner Beamtentätigkeit zeugt das muntere Gedicht:

Aktenstöße nachts verschlingen,
Schwatzen nach der Welt Gebrauch,
Und das große Tretrad schwingen
Wie ein Ochs, das kann ich auch.

Aber glauben, daß der Plunder
Eben nicht der Plunder wär',
Sondern ein hochwichtig Wunder,
Das gelang mir nimmermehr.

Von wenigen deutschen Lyrikern gibt es so viele auf den Lippen von Alt und Jung lebendige Lieder wie von Eichendorff. Auf Wanderfahrten, im Waldesschatten, aber auch im festlichen Liedersaal ertönen seine schönsten Gesänge mit der Zaubergewalt, wie sie sonst nur den besten Volksliedern eigen ist. Ja von manchen, so z. B. von dem zerbrochenen Ringlein: „In einem kühlen Grunde, Da steht ein Mühlenrad" wissen nur die literarisch Gebildeten, daß sie die Schöpfungen eines Kunstdichters sind. Zu Eichendorffs schönsten und bekanntesten Liedern gehören wohl diese: Laue Luft kommt blau geflossen, Frühling,



Joseph von Eichendorff.
(1788—1857.)

Zu S. 734.

Frühling soll es sein! — Wem Gott will rechte Gunst erweisen, Den schickt er in die weite Welt, — Wolken, wälderwärts gegangen, Wolken, fliegend übers Haus, — Es schienen so golden die Sterne, Am Fenster ich einsam stand, mit der wundervollen, ganz und gar Eichendorffischen Schlußstrophe:

Sie sangen von Marmorbildern,
Von Gärten, die überm Gestein
In dämmernden Lauben verwildeen,
Palästen im Mondenschein,

Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
Wann der Lautenklang erwacht,
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht.

Und dann das herrliche Lied deutscher Sehnsucht in die romantische Ferne: „Es rauschen die Wipfel und schauern" mit den berauschten und berauschenden Schlußversen:

Es funkeln auf mich alle Sterne
Mit glühendem Liebesblick,
Es redet trunken die Ferne
Wie von künftigem, großem Glück.

In der Auslese des Bekanntesten fortfahrend kommen wir zu dem Liede vom Heimweh: Wer in die Fremde will wandern, Der muß mit der Liebsten gehn, — zu dem meistgesungenen deutschen Waldliede: Wer hat dich du, schöner Wald, Aufgebaut so hoch da droben, und zu dem Abschiedsgesang: O Täler weit, o Höhen! — Mit Entzücken lauscht man Gesängen wie: Es weiß und rät es doch keiner —, Überm Garten durch die Lüfte, mit dem Jubelruf:

Und der Mond, die Sterne sagen's,
Und in Träumen rauscht's der Hain,
Und die Nachtigallen schlagen's:
Sie ist deine, sie ist dein!

Zu den Perlen deutscher Lyrik gehört auch, wohl allen Eichendorffischen Liedern voran, das liebliche von der Mondnacht:

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt'.

Die ungemeine Volkstümlichkeit dieser Wander-, Liebes- und Naturlieder hat Eichendorffs übrige lyrische Dichtungen zurückgedrängt, so seine ergreifenden **Totenlieder** auf ein ihm entrissenes Töchterlein, aus denen wenigstens eines hier stehe:

Das ist's, was mich ganz verstöret:
Daß die Nacht nicht Ruhe hält,
Wenn zu atmen aufgehöret
Lange schon die müde Welt.
Daß die Glocken, die da schlagen,
Und im Wald der leise Wind

Jede Nacht von neuem klagen
Um mein liebes, süßes Kind.
Daß mein Herz nicht konnte brechen
Bei dem letzten Todeskuß,
Daß ich wie im Wahnsinn sprechen
Nun in irren Liedern muß.

Von seinen geistlichen Liedern sei die erste Strophe des schönen Morgengebetes hergesetzt:

O wunderbares, tiefes Schweigen,
Wie einsam ist's noch auf der Welt!
Die Wälder nur sich leise neigen,
Als ging der Herr durchs stille Feld.

Man kennt Eichendorff aber auch nach diesen mannigfachen Gattungen ernster Lyrik noch nicht ganz; vor allen andern Romantikern zeichnet ihn seine holde Gabe zum humorvollen **Schelmenliede** aus. Das Liedlein „Die Kleine":

Zwischen Bergen, liebe Mutter,
Weit den Wald entlang,
Reiten da drei junge Jäger
Auf drei Rößlein blank, lieb Mutter,
Auf drei Rößlein blank.

Ihr könnt fröhlich sein, lieb Mutter!
Wird es draußen still:
Kommt der Vater heim vom Walde,
Küßt euch, wie er will, lieb Mutter,
Küßt euch, wie er will —

mit seinen ausgelassenen und doch keuschen weiteren Strophen, sodann das allerliebste Gedicht „Von Engeln und von Bengeln" — sie zeigen uns den frommen katholischen Sänger wahrlich nicht von seiner schlechtesten Seite.

Auch als **Spruchdichter** steht Eichendorff unter unsern besten. Sprüche wie:

Gleichwie auf dunklem Grunde
Der Friedensbogen blüht,
So durch die böse Stunde
Versöhnend geht das Lied —

Von allen guten Schwingen,
Zu brechen durch die Zeit,
Die mächtigste im Ringen
Das ist ein rechtes Leid

verdienen noch viel bekannter zu werden.

Der Lyriker Eichendorff wäre unser größter nach Goethe, wäre nur sein Liedergebiet größer. Seine Töne sind alle süß und glockenklar, echt wie nur lauterste deutsche Lyrik, einfach wie alles Echte; nur suche man bei ihm weder die große Leidenschaft, noch die Fülle eines die ganze Menschenwelt umspannenden Gedankenkreises. Dieselben Stimmungen und dieselben Töne zu ihrem Ausdruck kehren bei Eichendorff immer wieder, ja dieselben Reimgruppen. Es lauscht und es rauscht bei ihm, es dunkelt und es funkelt, die Nacht und die Pracht wiederholen sich, und es gibt Strophen, die man geradezu als eine Mustersammlung aller seiner Grundtöne anführen kann, so z. B. die schon abgedruckte: „Sie sangen von Marmorbildern" auf S. 735.

Nicht zu übersehen ist jedoch die feine Kunstform gerade in einigen der wirkungsvollsten Eichendorffischen Liedern. Man beachte das Aufjauchzen des Versmaßes in dem Liede „O Täler weit, o Höhen":

Da draußen stets betrogen,
Saust die geschäft'ge Welt, —
Schlag' noch einmal die Bogen
Um mich, du grünes Zelt!

oder den Wechsel des Rhythmus von der ersten zur zweiten, von der zweiten zur dritten Strophe in dem bekannten Gedicht:

Es weiß und rät es doch keiner,
Wie mir so wohl ist, so wohl!
Ach wüßt' es nur Einer, nur Einer,
Kein Mensch es sonst wissen soll!

So still ist's nicht draußen im Schnee,
So stumm und verschwiegen sind
Die Sterne nicht in der Höhe,
Als meine Gedanken sind.

und dann das Emporjubeln:

Ich wünscht', es wäre schon morgen,
Da fliegen zwei Lerchen auf,
Die überfliegen einander,
Mein Herze folgt ihrem Lauf.

Ein ganzer Dichter ist Eichendorff nur vom Verse beflügelt; läßt er sich zur Prosa hinab, so ermatten seine Flügel, und er sinkt zu den sich erfolglos abmühenden Romantikern nieder. Selbst in seinem besten Erzählungswerk: **Aus dem Leben eines Taugenichts** (1826) erfreuen wir uns zwar an der harmlosen Wanderromantik, finden es auch ganz in der Ordnung, daß die Menschen von Zeit zu Zeit statt zu sprechen Lieder singen und auf der Geige fiedeln, da wir in einer Welt sind, wo gesungen und gefiedelt wird; aber nach einiger Zeit verlangen wir doch nach einer verständlichen, körperlich faßbaren Erzählung. Eichendorffs größerer Roman **Ahnung und Gegenwart** ist noch unkörperlicher und hält den Leser nicht fest. Von den kleineren Erzählungen ist die in Versen: „Robert und Guiscard", eine romantische Begebenheit aus der Revolution in Frankreich, die wertvollste; von denen in Prosa „Schloß Dürande", aus demselben Stoffkreise, eine wirkliche nacherzählbare Geschichte, in der allerdings manche Dunkelheiten stören. Ganz und gar in den romantischen Dunst verliert sich die gespenstische Erzählung Das Marmorbild, die den Vergleich mit einer ähnlichen Novelle von Mérimée „Die Venus von Ille" anregt: der deutsche Romantiker vermag das Hereinragen der altgriechischen Götterwelt in die Gegenwart nicht gestaltend zu bezwingen, während der weniger phantasievolle Franzose durch die bewußte Kunst der Erzählung eine schwer vergeßbare Wirkung hervorruft.

In Eichendorffs Roman „Dichter und ihre Gesellen" sind die eingestreuten Lieder das Beste, und in seiner Literaturkomödie „Krieg den Philistern" sind manche spaßige Einfälle, die leider nicht durch ein straffes künstlerisches Band zusammengehalten werden.

Zu den Nachzüglern der Romantik gehört noch der Liedersänger **Wilhelm Müller**, ein Handwerkersohn aus Dessau (1794—1827), dessen früher Tod tiefes Bedauern bei den dichtenden und lesenden Zeitgenossen hervorrief. Auch er gehört zu unsern meistgesungenen Liederdichtern, wenn auch in weitem Abstande von Eichendorff. Sein Lied gilt der Liebe, dem Wein und der Wanderlust; tiefe Leidenschaften leben nicht darin, der Dichter schöpft nur den perlenden Schaum des Lebens ab. Einmal aber hat Wilhelm Müller auch den großen Ton getroffen: in seinen **Griechenliedern**, die er den Befreiungskämpfen von Neuhellas gewidmet

hat. Darin stehen einige, die noch heute starken Eindruck machen, so das: „Meinen Vater, meine Mutter haben sie ins Meer ersäuft", das Lied vom kleinen Hydrioten, das auf den Heldenkampf von Missolongi: „Öffne deine hohen Tore, Missolongi, Stadt der Ehren", und das schwungvollste: „Wer für die Freiheit kämpft und fällt, dess Ruhm wird blühend stehn —".

Am bekannteste nsind dank der Musik von Franz Schubert seine Müllerlieder, dichterisch die wenigst bedeutenden. Dagegen stehen unter seinen andern Liedern manche, die durch Schulbuch und Volkslied den Namen des liebenswürdigen Sängers lebendig erhalten: Im Krug zum grünen Kranze —, Es lebe, was auf Erden Stolziert in grüner Tracht —, Wenn wir durch die Straßen ziehn —, auch das frische Morgenlied:

Wer schlägt so rasch an die Fenster mir
Mit schwanken grünen Zweigen?

Der junge Morgenwind ist hier
Und will sich lustig zeigen.

Aus den „Rügener Liedern" sind zu nennen das ergreifende: „Eine blaue Schürze hast du mir gegeben —" und das wohlbekannte Gedicht von Vineta: „Aus des Meeres tiefem, tiefem Grunde" —. Das etwas süßliche Lied „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein", einst ungemein beliebt, beginnt zu verstummen. Zuweilen ist Wilhelm Müller auch eine wirksame erzählende Dichtung gelungen, wie z. B. die vom Glockenguß zu Breslau, und seine heitere Geschichte „Est est" (Hart an dem Bolsener See) steht in den Kommersbüchern.

Die von ihm herrührende erste Übersetzung des Marloweschen Faust (1818) wurde schon erwähnt. — Wilhelm Müller war der Vater des Sprachforschers Max Müller.

Der Freiherr **Franz von Gaudy** aus Frankfurt an der Oder (1800—1840), aus altschottischem Geschlecht, hat im „Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen" die Spuren von Eichendorffs liebenswürdigem Taugenichts verfolgt, mit mehr Witz als Eichendorff, aber mit sehr viel weniger Dichterstimmung. Am bekanntesten haben ihn seiner Zeit gemacht die Kaiserlieder auf Napoleon, die ihm den wenig passenden Beinamen des deutschen Béranger eintrugen. In unschädlicher Weise wird der längst verstorbene Napoleon darin verherrlicht und in seiner Hilflosigkeit auf Sankt Helena bemitleidet; dichterisch wertvoll ist allenfalls das eine Stück: Moskaus Brand („Auf die Schwelle seines Hauses sinkt der Krieger bleich und matt"). — Gaudy ist der Schöpfer der humoristischen Plaudererzählung ohne höheren literarischen Wert. Uns erscheinen seine Humoresken nicht humoristisch genug, und seine Satire, wie z. B. in den „Bemerkungen über Orden- und Ehrenzeichen", ist gar zu harmlos und zahm, wie es die zahme Zeil mit sich brachte, in der Gaudy, der ehemalige Offizier, schrieb. Von seinen ernsten Erzählungen ist der „Katzenraffael" beachtenswert; eine andere Katzengeschichte: „Die Katze" in Terzinen ist eine geistvolle Schnurre, etwa in Chamissos Art.

An dieser Stelle mögen noch als gleichzeitig lebende deutsche Dichtersleute, die allerdings gar nicht zu den Romantikern gehörten, Erwähnung finden: der 1770 in Danzig geborene, 1826 in Weimar gestorbene Johann Daniel Falk, der Dichter der Verserzählung Die drei Knaben im Walde und des immer noch viel gesungenen Liedes von der fröhlichen, der seligen, gnadenbringenden Weihnachtszeit, — und der fromme Parabeldichter nach Herders Muster Friedrich Adolf **Krummacher** aus Tecklenburg (1768—1845), von dessen Liedern das vom blühenden Flachs (Auf, kommt in die Felder und blühenden Aun, Das liebliche Pflänzchen der Mädchen zu schaun) noch nicht vergessen ist.



Zweiundzwanzigstes Buch.
Die Vaterlandsdichtung.

Friede zu Tilsit: Preußen wird auf die Hälfte seines Bestandes vermindert, 1807. — Fichtes Reden an die deutsche Nation, Winter 1807/08. — Der Fürstentag zu Erfurt, 1808: 4 deutsche Könige und 34 deutsche Fürsten huldigen Napoleon. — Aufstand der Tirolee und der Spanier gegen die Franzosen, 1809. — Heldentod Schills in Stralsund, 31. Mai 1809. — Schlachten bei Aspern (22. Mai) und bei Wagram (6. Juli) 1809. — Königin Luise von Preußen stirbt, 1810. — Gründung der Berliner Universität, 1810. — Heinrich von Kleist erschießt sich, 1811. — Brand von Moskau, September 1812. — General York vereinigt sich mit den Russen, 30. Dezember 1812. — Aufruf Friedrich Wilhelms III. zur Bildung freiwilliger Jägerscharen, 3. Februar 1813. — Aufruf An mein Volk, 17. März 1813. — Sieg der Preußen bei Großbeeren, 23. August 1813. — Theodor Körner fällt bei Gadebusch, 26. August 1813.
Schlacht bei Leipzig, 16.—18. Oktober 1813. — Einzug der Verbündeten in Paris, 31. März 1814.
Schlacht bei Waterloo, 18. Juni 1815.

Erstes Kapitel.

Das Vaterlandsgefühl und sein dichterischer Ausdruck.

Aus einer ungeheuern Erschütterung wurde dem deutschen Volk und seiner Literatur der neue Geist geboren: der bewußte Trieb zum Vaterland in Leben und Dichtung. Vorbereitet durch den Aufschwung des deutschen Gefühls nach den Taten Friedrichs des Großen, genährt und geadelt durch die klassische Dichtung, besonders durch den Hochschwung des Schillerschen Dramas, aber auch neu befruchtet durch die romantische Versenkung in die dichterischen Herrlichkeiten deutscher Vergangenheit, hat das Gefühl für deutsche Einheit und Größe seinen stärksten Antrieb doch erst, wie immer in der deutschen Geschichte, vom Auslande her erhalten: durch ein auferlegtes fremdes Joch und den Heldenkampf zu dessen Abschüttelung.

Die Geschichte des Vaterlandsgefühls ist bei den andern großen Völkern Europas so einfach, daß sie kaum geschrieben zu werden verdient. Über die Geschichte des Vaterlandsgefühls in Deutschland gibt es eigene Bücher, deren Lesung bittersüße Empfindungen aufrührt. Auf manchen früheren Seiten dieser Literaturgeschichte wurden die Stufen aufgezeigt, über die der Weg des Deutschgefühls geführt hat, — nicht immer aufwärts. Von Walter von der Vogelweide über die Humanisten, die aus des Tacitus Germania (zuerst 1483 gedruckt) ihr deutsches Vaterland achten lernten; über Luther und Hutten zu Weckherlin, der die Verse geschrieben:

> Der ist ein Deutscher ehrenwert, Sich in Gefahr mit seinem Schwert
> Der wacker, herzhaft, unverzaget Füe Vaterland und Freiheit waget —,

bis dann in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein deutscher Herrscher, der Große Kurfürst, den Ausspruch tat: „Gedenke, daß du ein Deutscher bist!" und bald nach ihm der deutsche König geboren wurde, der wenigstens einem Teile Deutschlands die Stelle unter Europas Großmächten eroberte. Das Symbol aber der Einheit und Macht, das deutsche Kaisertum, war aus dem Gedächtnis des Volkes und seiner geistigen Führer nie ganz verschwunden. Sehr alt ist die Sage vom Kaiser Barbarossa, der im Kyffhäuser des Tages harrt, an dem er des Reiches Herrlichkeit wieder aufzurichten kommen wird; ein Volksbuch von 1519 erzählt die merkwürdige Sage, die dann durch Rückerts Barbarossalied ihre dichterische Verklärung fand.

Um 1780 richtete Herder an Joseph II., den von so vielen deutschen Dichtern für den Messias der deutschen Zukunft gehaltenenen österreichischen Kaiser, die Verse:

> O Kaiser! du von neunundneunzig Fürsten Das Oberhaupt, gib uns, wonach wir dürsten,
> Und Ständen wie des Meeres Sand Ein deutsches Vaterland!

Goethe freilich hielt alle Bestrebungen zur deutschen Einheit für nutzlos und dichtete:

Zur Nation euch zu bilden, ihr hofft es, Deutsche, vergebens;
Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus!

Aber fast zu gleicher Zeit erscholl der Ruf in Schillers Tell: „Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an!" — und Verse wie:

Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut, Wenn es der Kampf nicht ist ums Vaterland?

waren ebensowenig nur schöne Verse wie die früheren in Schillers Jungfrau:

Nichtswürdig ist die Nation, die nicht Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre.

Die Niederwerfung erst Preußens, dann des übrigen Deutschlands durch Napoleons siegreiche Heere, der erbarmungslose Druck während der sieben Prüfungsjahre von 1806 bis 1813, endlich die glorreiche Erhebung eines ganzen zum Tod oder Sieg entschlossenen Volkes: sie sind die eigentlichen Werdetriebe der Literatur des 19. Jahrhunderts. Es gibt ein überaus bezeichnendes, als wahr verbürgtes Vorkommnis für die literarische Bedeutung der Freiheitskriege. Dem König Friedrich Wilhelm III., der anfangs von dem Aufschwung im Volke zweifelnd zu Gneisenau urteilte: „Als Poesie gut", erwiderte der Vorgänger Moltkes: „Auch der Krieg und die Königstreue sind Poesie." Ganz in diesem Sinne schrieb der sonst so unklare politische Schwärmer Adam Müller (vgl. S. 729) den treffenden Satz: „Die Poesie ist eine kriegführende Macht." An keinem Volke der neueren Geschichte hat sich dieser Satz so wahr erwiesen wie am deutschen.

Man begegnet in manchen Literaturgeschichten einer gewissen Herablassung gegenüber der Dichtung der Freiheitskriege, wie der politischen Dichtung überhaupt. Wer diese Auffassung hegt, der muß einige der schönsten Dichtungen aller großen Literaturen, von den Kampf- und Siegesliedern der alten Hebräer und Griechen, z. B. von den „Persern" des Äschylus, bis zu unsern Zeiten für minderwertig erklären. Ist aber der Krieg um die heiligsten Güter ein Stück Volksleben in seiner höchsten Steigerung, dann wird die Dichtung, die diesem Leben Stimme leiht, neben jeder andern in Ehren stehen. Mit so billigen Worten wie: Schlachtendichtung, Schwertgerassel usw. ist die Literatur der Freiheitskämpfe nicht abzutun. Entweder gehört das Lied von Vaterland und Freiheit zur großen Poesie oder nicht; streicht man es aus der höchsten Dichtung, so fügt man nicht nur der Poesie, nein auch der Menschheit eine traurige Verarmung zu. Auch mit dem Einwande von der bloßen „Beredsamkeit" ist nichts gesagt. Die Beredsamkeit hat eine Grenze, über die hinaus sie sich in das Reich erhabener Dichtung hinüberschwingt. „Füllest wieder Busch und Tal Still mit Nebelglanz" ist tiefe, echte Poesie; ebenso echte Poesie, wenn auch von andrer Art, ist aber auch: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ, Der wollte keine Knechte", und zu einem selten erreichten, noch seltener überbotenen Aufschwung deutscher Dichtungsprache wird, solange deutschsprechende Menschen leben, Körners Aufruf gehören:

Frisch auf, mein Volk! Die Flammenzeichen rauchen, Hell aus dem Norden bricht der Freiheit Licht.

Die Franzosen haben die besten deutschen Vaterlandslieder übersetzt und neidvoll bewundert. Ihre Kriegsdichtung von 1870 hat nichts von annähernd gleichem Werte hervorgebracht.

Eine Ahnung von der dem deutschen Liede gestellten Aufgabe hat schon vor der Schlacht bei Jena Wilhelm Schlegel gehabt, der im Frühling 1806 schrieb: „Wir bedürfen einer durchaus nicht träumerischen, sondern wachen, energischen und besonders einer patriotischen Poesie". Es wird ewig zum Ruhme deutscher Dichtung gehören, daß in den Zeiten der Unterdrückung wie der Erhebung sich kein einziger Anhänger Napoleons im echten Liede hat vernehmen lassen, während doch so viele Rheinbundfürsten aus ihrer Bewunderung des fremden Demütigers kein Hehl machten. Der einzige namhafte Schriftsteller, der sich in hündischer Anbetung Napoleons erging, der Geschichtschreiber Johannes von Müller (1753—1809), war kein deutschgeborener Mann, wenn auch ein deutschschreibender; er war ein Schweizer und selbst unter den deutschen Schweizern jener Zeit eine schimpfliche Ausnahme.

Zweites Kapitel.

Fichte, Jahn und Görres.

1. — Fichte.
(1762—1814.)

Du sprachst zu Deutschen, als die andern schwiegen,
Du riefst uns aus der Schmach zu neuen Siegen. (Achim von Arnim.)

Den Dichtern der Freiheitskriege müssen diesmal die Männer der Prosa voranstehen, wie sie ihnen zeitlich vorangegangen sind. Der erste Platz gebührt dem Redner an die deutsche Nation **Johann Gottlieb Fichte**, geboren am 19. Mai 1762 in Rammenau in der Oberlausitz als eines von acht Kindern eines Webers. „Si fractus illabatur orbis, Impavidum ferient ruinae!" schrieb er auf Schulpforte in eines seiner Lehrbücher, und von diesem tapfern Wahlspruch hat er sich bis zu dem am 27. Januar 1814 in Berlin erfolgten Tode leiten lassen. Aus seinem Leben sei erwähnt: daß auf den Knaben und Jüngling Lessings Schriften den tiefsten Eindruck machten, daß er in Jena und Leipzig studierte, dann Hauslehrer wurde, 1792 eine Nichte Klopstocks heiratete und 1794 mit Schiller in Jena, von dort aus auch mit Goethe in nähere Beziehungen trat. Den Höhepunkt seines Lebens erreichte er nicht durch den Einfluß seiner Philosophie, sondern durch die Reden an die deutsche Nation. Daß nach 1815 schwerlich seines Bleibens in Preußen gewesen wäre, lehren uns seine Worte aus der Zeit vor dem Ausbruch des Freiheitskrieges:

Wenn es sich nun hinterher doch zeigte, daß es nicht Ernst gewesen wäre, wenn nach Errettung im Kampfe abeemals die Selbständigkeit der Nation dem Vorteile der Herrscherfamilie aufgeopfert würde, wenn sich zeigte, daß der Herrscher zwar wollte, daß für seine Herrschaft das edelste Blut seines Volkes flösse, er dagegen für die Selbständigkeit desselben seine Herrschaft nicht wagen wolle: so könnte unter einem solchen der Vernünftige durchaus nicht bleiben. Sein Wirken in der Gesellschaft könnte nur den Zweck haben, den Keim einer freien, rechtlichen Verfassung !in dieselbe zu legen. — (Andernfalls): Der Edle rettet sein unsterbliches Leben, indem er flieht.

Nur der Vollständigkeit wegen stehe hier eine kurze Angabe der wichtigsten philosophischen Schriften Fichtes. Es sind: die Wissenschaftslehre (1794), das Naturrecht (1796), die Sittenlehre (1798), die Anweisung zum seligen Leben (Religionslehre) und die Staatslehre (zwischen 1806 und 1813).

Im Winter 1807/8 hielt Fichte in Berlin seine **Reden an die deutsche Nation** im Saale der Akademie vor unbeschränkter Öffentlichkeit, auch vor lauschenden französischen Spionen, und mehr als einmal übertäubten die Trommeln der französischen Truppen von der Straße her seine mutvollen Worte. Fichtes Reden leiteten für Deutschland eine neue Weltanschauung ein: die vaterländische. Zum nicht geringen Teil durch sie erwachte das politische Selbstbewußtsein in Deutschland zu männlicher Reife. Da vernahm man die flammenden Sätze von der seelischen Würde und Freiheit, die stete Wiederholung des wichtigsten Satzes, Preußens und Deutschlands Rettung vom fremden Joche könne nicht durch ein Wunder von außen, sondern nur durch eine innere Erhebung geschehen:

Laßt die Freiheit auf einige Zeit verschwunden sein aus der sichtbaren Welt; geben wir ihr eine Zuflucht im Innersten unserer Gedanken solange, bis um uns herum die neue Welt emporwachse, die da Kraft habe, diese Gedanken auch äußerlich darzustellen. —

Ich rede für Deutsche schlechtweg, von Deutschen schlechtweg, nicht anerkennend, sondern durchaus bei Seite setzend und wegwerfend alle die trennenden Unterscheidungen, welche unselige Ereignisse seit Jahrhunderten n der einen Nation gemacht haben. — Ich erblicke in dem Geiste, dessen Ausfluß diese Reden sind, diese Einheit (Deutschlands) schon als entstanden, vollendet und gegenwärtig dastehend.

Daß die französischen Gewalthaber in Berlin Fichtes zündende Reden straflos haben dulden können, ist nur zu erklären durch den Erfahrungsatz, daß die Tyrannei zu allen Zeiten bis zur Verblendung dumm gewesen ist. Fichte hatte sich auf das Schlimmste gefaßt gemacht: „Ich weiß, daß wie Palm (den auf Befehl Napoleons erschossenen Buchhändler)

ein Blei mich treffen kann." Von der Wucht der Fichteschen Beredsamkeit legen auch Zeugnis ab die Worte, die er 1806 an die in den Krieg ausrückenden preußischen Soldaten gerichtet hatte: „Nur über den Tod hinweg, mit einem Willen, den nichts, auch der Tod nicht beugt und abschreckt, taugt der Mensch etwas." Bis zur antiken Größe erhob sich Fichtes Beredsamkeit in der Ansprache an die Studenten der Berliner Universität, die 1813 als Freiwillige in den Befreiungskrieg zogen. Lange vor Taines berühmter Darstellung Napoleons hat Fichte den Besieger Europas geschildert als die Verkörperung des „unerschütterlichen Willens", und so schleuderte er jene Sätze in die Herzen seiner Zuhörer, die man mit Recht Fichtes Kriegserklärung an Napoleon genannt hat:

Kein Friede, kein Vergleich, von Seiten des Einzelnen zuvörderst. Das, worüber gestritten wird, leidet keine Teilung: die Freiheit ist oder ist nicht. Kein Kommen und Bleiben in der Gewalt, vor allem diesen steht ja der Tod, und wer sterben kann, wer will den zwingen?

Schon manche Zeitgenossen haben die außerordentliche Bedeutung von Fichtes Reden an die deutsche Nation gewürdigt. Selbst Jean Paul der Empfindsame mußte zugestehen: „Hier ist deutscher Herzschlag. — Fichte hat in seinem Charakter und Mute, ja in seinem Stile viele Federn aus Luthers Flügeln." In seiner Gedenkrede an Fichtes 100. Geburtstage hat sogar Ferdinand Lassalle jene Reden bezeichnet als die „dem fremden Eroberer entgegengeworfenen Flammengedanken, welche noch heute die Brust eines jeden der Begeisterung nicht ganz abgestorbenen Deutschen mit einem heiligen Feuer durchdringen". Ohne die geringste Anmut, mit dem dröhnenden Tritt römischer Panzerkohorten schreiten Fichtes Sätze einher und bewegen uns noch heut im Tiefsten. Er gehört zu den frühesten Verkündern zukünftiger deutscher Einheit und steht neben Schiller, dem Dichter des Liedes auf Deutschlands Größe, dessen Nichtvollendung wir beklagen (vgl. S. 628). In Fichtes Staatslehre steht der Satz: „Der Einheitsbegriff des deutschen Volkes ist allgemeines Postulat der Zukunft. — Dieses Postulat von einer Reichseinheit darzustellen, sind die Deutschen berufen und dazu da im ewigen Weltplan." Die Reden an die deutsche Nation sind eines der wenigen unvergänglichen Denkmalswerke unserer gesamten Prosaliteratur.

---

2. — Jahn.
(1778—1852.)

Neben dem Philosophen und Redner Fichte — der Mann der unmittelbar wirkenden Tat: **Ludwig Jahn.** Am 11. August 1778 in einem Dorfe Lanz in der Westpriegniz geboren, ein Pfarrersohn, im Grauen Kloster zu Berlin herangebildet, in Halle und an manchen andern Universitäten Theologie, mehr aber noch deutsche Geschichte und Sprache studierend, hat der wackere deutsche Erzieher mit dem tüchtigen Kern und der oft wunderlichen Schale schon den Zeitgenossen allerlei über sich zu raten aufgegeben. Das Wesentlichste an Jahn war, daß er nach einer langen Zeit einseitiger Geistesbildung nachdrücklich auf die Notwendigkeit hinwies, dem gesunden Geist einen gesunden Körper zu schaffen. Jahns Schriften sind zum größten Teil veraltet und verschollen; seine Bedeutung als Begründer der deutschen Turnkunst ist lebendig geblieben. Als der „Alte im Bart" am 15. Oktober 1852 starb, war ganz Deutschland ein großes Turnlager der heranwachsenden Jugend geworden. Auch als einer der Begründer der deutschen Burschenschaft ist Jahn der Erinnerung sicher.

Sein Hauptwerk ist das Deutsche Volkstum, dessen Titel eine sprachliche Neubildung Jahns war. Das Buch erschien in Lübeck 1808, mit Genehmigung der französischen Polizei. Auf dem Wege zur deutschen Einheit war jenes Buch mit all seinen Schrullen und Übertreibungen eine nicht zu übersehende Stufe, und es darf, wenn auch mit gehörigem Abstand, als ein Seitenstück zu Fichtes Reden an die Nation gelten. Den Hauptinhalt bildet die Lehre: Macht euch innerlich los von Frankreich!

Nie hätte dein Überwinder so vielfach in einem Lande gesiegt, wo die Vergötterung seiner Sprache nicht mitgefochten. Diese Sprache hat deine Männer betört, deine Jünglinge verführt, deine Weiber entehrt.

Jahns Vorschläge für die zukünftige Staatsverwaltung Preußens sind nicht das Wichtigste noch das Klügste des Buches, sondern die es durchwehende Belebung des deutschen Volksgefühls. Mit Recht hat Blücher, der nur wenige Bücher las, Jahns „Volkstum“ genannt „das deutscheste Wehrbüchlein“. Die Sprache darin, wie überhaupt in Jahns Schriften, ist zum Teil seltsam und gesucht; aus Haß gegen die Welschsucht verfiel er in eine oft übertriebene Deutschtümelei; doch sind ihm dabei so glückliche Wendungen gelungen wie das uns unentbehrliche „Volkstum“, während sich manche andere ebenso gute Neuerungen, z. B. Großgeist für Genius, nicht durchgesetzt haben.

3. — Görres.

Durch den Haß seiner politischen und religiösen Gegner hat **Joseph Görres** (1776 in Koblenz geboren, 1848 in München gestorben) bei dem nachgeborenen Geschlecht, soweit es nicht gleich ihm auf katholischer Seite steht, einen aus Unkunde und Parteilichkeit gemischten Nachruhm. Heine besonders hat ihm allerlei Schimpf angetan, hat den persönlich harmlosen Mann noch im Tode geschmäht: „Tot ist Görres die Hyäne“, und in den meisten Literaturgeschichten ist von ihm nur flüchtig und meist ungünstig die Rede. Der größte Journalist aber seiner Zeit, denn das war Joseph Görres, verdient als einer der Meister deutschen Prosastils bei Gegnern wie Anhängern ein ehrenvolles Gedenken.

Görres hat als roter Jakobiner, als Herausgeber eines „Roten Blattes“ begonnen, 1798 den Sieg der Franzosen über den Papst verherrlicht und erst durch die nähere Bekanntschaft mit den erobernden Franzosen seine Weltanschauung gewandelt. Für die deutsche Literaturgeschichte ist Görres von hervorragender Wichtigkeit durch seine Schriften über altdeutsche Literatur, besonders über die alten Volksbücher (1807). Seine lange nachher erschienene fünfbändige Christliche Mystik gehört nicht in die deutsche Literatur, sondern in die deutsche Kirchen- und Kulturgeschichte, als ein Beweis für die fast unzerstörbare Macht alter Überlieferungen auf gewisse Geister. Görres bekennt sich in seiner Mystik zum Glauben an Geistererscheinungen, Besessenheit und Hexerei, an Liebeszauber, Werwölfe und Vampyre; er spricht von der „guten und gesicherten Praxis“ des Prozesses gegen Zauberer, und sein Aufgebot scheinbarer Wissenschaftlichkeit rechtfertigt Heines Vergleich des Schriftstellers Görres mit einem „ungeheuren babylonischen Turm, worin hunderttausend Gedanken sich abarbeiten und sich besprechen und zurufen und zanken, ohne daß der eine den andern versteht“. Und doch hatte sich Görres Denkfreiheit genug bewahrt, um es als einen Gewinn zu bezeichnen, daß im Dreißigjährigen Kriege der Katholizismus nicht gänzlich gesiegt habe.

Von bleibendem Wert sind viele der in Görres Rheinischem Merkur erschienenen Aufsätze. Als die fünfte Großmacht hat er durch jenes Blatt seinen Zeitgenossen gegolten, und in der Tat hat er als Journalist damals nicht seinesgleichen gehabt. Friedrich Gentz war der Meister der feingeschliffenen Diplomatensprache, an wuchtiger Wirkung aber kommt seine Sprache nicht auf gegen Görres' körnige, dabei geistreiche Prosa. Ein wahrhaft klassisches Stück ist die von Görres erfundene, aber selbst von gescheiten Menschen einst für echt gehaltene „Proklamation Napoleons an die Völker Europas vor seinem Abzug auf die Insel Elba“; sie gehört in jede Auslese deutscher Prosa und verdient einen Neudruck.

Nicht fehlen darf auch in einer Geschichte der Literatur der Verfasser eines andern Stückes deutscher Musterprosa, das zugleich eine der unvergeßlichen Urkunden unserer politischen Geschichte ist: ein Neffe des humoristischen Erzählers Hippel, **Theodor Gottlieb von Hippel** (gest. 1843), der für den König Friedrich Wilhelm III. den Aufruf An mein Volk und die Kundgebung bei der Stiftung des eisernen Kreuzes geschrieben hat.

Drittes Kapitel.

Die Sänger der Freiheitskriege.

Arndt. — Körner. — Schenkendorf. — Fouqué.

1. — Arndt.

Dem Alter nach steht allen voran **Ernst Moritz Arndt** (1769—1860) aus Schoritz auf Rügen. Er hat die Zeiten der klassischen Höhe unserer Literatur, der Romantik, der Freiheitskriege durchlebt und als Neunzigjähriger noch die ersten Dämmerstrahlen des neuen Deutschlands aufleuchten sehen. Als ein gleichwertiger Mann von echtdeutschem Schrot und Korn stand Arndt neben den größten Männern des Wortes, des Rates und der Tat in den Freiheitskriegen, neben Fichte, dem Freiherrn von Stein und Blücher. Diesen Feldmarschall der deutschen Siege von 1813, 1814 und 1815 hat keiner so begeistert und begeisternd besungen wie Arndt in dem Liede: „Was blasen die Trompeten? Husaren, heraus!" Aber schon vor den Freiheitskriegen hatte Arndt durch sein ernstes Auferweckungsbuch Der Geist der Zeit (1807) mächtig dazu beigetragen, die Gemüter auf die große Stunde der äußeren Befreiung innerlich vorzubereiten. Das Werk hat seinen Platz unter den Ehrenbüchern des deutschen Volkes bis heute behauptet. Früher selbst noch als Fichte hat Arndt die Überzeugung ausgesprochen:

> Bonaparte wird besiegt werden, wenn man ihn mit seinen Instrumenten angreift. — Eisern, rasch und blutig wie das Schicksal fährt, schlägt und zerstört er. — Er wälzt sich über die Besiegten hin, wie Dschingis und Attila läßt er die Überwundenen mitziehen. — Die gewöhnlichen Mittel der Mittelmäßigkeit und Menschenschonung helfen hier nichts.

Als dann 1813 der Sturm losbrach und das Volk aufstand, schrieb Arndt sein Büchlein „Über den Volkshaß", worin er die Franzosen als die „Erbfeinde" Deutschlands dem dauernden Hasse zum Ziel setzte:

> Wo um die höchsten menschlichen Dinge, wo um das Recht und die Freiheit der Kampf steht, da sind Haß und Rache erlaubt, weil der irdische Mensch ohne lebendige Gefühle nichts Lebendiges und Kühnes tun und wagen kann.

Und von Arndt zuerst wurde das Wort laut ausgesprochen: „Der Rhein Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze!" (vgl. S. 455).

Am bekanntesten sind auch heute noch von Arndt die Kriegslieder, die wenigen Blätter des starken Bandes seiner gesammelten Gedichte, auf denen er von des Vaterlandes Gegenwart und Zukunft singt. Fast alles, was er vor 1812 gedichtet, ist mittelmäßig; erst die große Zeit weckte das Große in dem ehrenfesten, bescheidenen Manne. In rascher Folge schuf er in den Jahren 1812 und 1813 die Lieder: Der Gott, der Eisen wachsen ließ; Was ist des Deutschen Vaterland?, das Lied vom Feldmarschall Blücher; den ernsten Gesang von der Leipziger Schlacht: Wo kommst du her in dem roten Kleid? — Aus der Zeit nach dem Kriege rührt dann noch das lebendig gebliebene edle Gesellschaftslied: Sind wir vereint zur guten Stunde (1815). Von den Gedichten vor den Freiheitskriegen ist allenfalls das anmutige Kinderlied zu erwähnen: Und die Sonne machte den weiten Ritt um die Welt.

Ein Menschenalter nach den Freiheitskriegen griff der alte Arndt noch einmal rauschend in die Saiten, „als Thiers seine Wälschen aufrührte" (1840); damals drohte er, 30 Jahre vor 1870:

> Und brauset der Sturmwind des Krieges heran,
> Und wollen die Wälschen ihn haben,
> So sammle mein Deutschland dich stark wie Ein Mann,
> Und bringe die blutigen Gaben! —
> Mein einiges Deutschland, mein kühnes, heran!
> Wir wollen ein Liedlein euch singen
> Von dem, was die schleichende List euch gewann,
> Von Straßburg, von Metz und Lothringen;
> Zurück sollt ihr zahlen, heraus sollt ihr geben!
> So stehe der Kampf uns auf Tod und auf Leben!
> So klinge die Losung zum Rhein, übern Rhein:
> All-Deutschland in Frankreich hinein!

2. — Theodor Körner.
(1791—1813.)

Er hat den Abend nicht erwartet
Und nicht dir lange dumpfe Nacht,
Im Frührot ist er aufgestanden
Und Mittags hattr ee vollbeacht. (Wildenbruch.)

Das Urteil der gelehrten Literaturgeschichte über diesen Sänger und Helden zugleich weicht von der Verehrung weit ab, die er nach bald einem Jahrhundert unvermindert im Volke, zumal bei der heranreifenden männlichen Jugend genießt. **Theodor Körner**, am 23. September 1791 in Dresden als einziger Sohn des Schillerfreundes Körner geboren, fiel am 26. August 1813 bei Gadebusch in Mecklenburg als Lützowscher Jäger und liegt am Stamm einer Eiche bei Wöbbelin begraben. Von seinen vielen dramatischen Arbeiten, von Zriny, Rosamunde usw., auch von seinen mancherlei Gedichten lyrischen und erzählenden Inhalts braucht hier kaum gesprochen zu werden; denn nicht auf ihnen ruht Körners unsterblicher Ruhm, sondern einzig auf seinen Vaterlandsliedern. Ein einziges Mal ist ihm eine Ballade gelungen: „Harras der kühne Springer", eine Nachahmung der Schillerschen Balladen, und auch in dem Drama Zriny ist ein gewisser Griff für das auf der Volksbühne Wirksame nicht zu verkennen. Dennoch wird man schwerlich sagen dürfen, daß sein früher Heldentod eine große dichterische Entwicklung vernichtet hat. Körner war und wird bleiben der Liebling deutscher Mannesjugend, solange Deutschland nicht nur ein Land höchster geistiger Kultur, sondern ebensowohl eines mit reisigen Männern und heldenherzigen Jünglingen bleiben wird. Unzweifelhaft gehört Körner noch immer zu den gelesensten deutschen Dichtern, und mag man ihn fast nur in den begeisterungsfähigsten jungen Jahren lesen, so ist es wahrlich kein unfeiner Ruhm, der Dichter des deutschen männlichen Nachwuchses zwischen dem 14. und 18. Jahre zu sein. Körners Lieder: Gebet während der Schlacht (Vater, ich rufe dich!), Lützows wilde Jagd mit den ergreifenden Schlußversen:

Das Land ist ja frei und der Moegen tagt,
Und wenn wirs auch nue sterbend grwannen, —

Männer und Buben (Das Volk steht auf, der Sturm bricht los), das wenige Stunden vor dem Tode gedichtete: Du Schwert an meiner Linken, vor allem aber sein Aufruf: Frisch auf, mein Volk! Die Flammenzeichen rauchen — sie sind insgesamt durchaus echte Poesie. Und wenn Theodor Körner singt, immer mit dem Gedanken an den drohenden Tod fürs Vaterland, in dem Bundesliede vor der Schlacht:

Vaterland! Die woll'n wie steeben,
Wie dein geoßes Wort gebeut!
Unsre Lieben mögen's erben,
Was wir mit dem Blut befreit.

Wachsr, du Freiheit der deutschen Eichen,
Wachse empor über unsere Lrichen!
Vaterland, höre den heiligen Eid!

oder wenn er wenige Stunden vor dem eignen Tode sein unvergängliches Schwertlied dichtet, so können wir beim Lesen nie vergessen, und wir wollen es auch nicht, daß der Dichter dieser Lieder kein Phrasenheld war, sondern daß er jeden Vers mit seinem Blute besiegelt hat. Wir bewundern die höchst persönliche Lyrik Goethes, und wir sollten unberührt bleiben von dem Anhauch echter Herzensdichtung in solchen Versen wie den Körnerschen:

Und sollt' ich einst im Siegesheimzug fehlen:
Weint nicht um mich, beneidet mie mein Glück!
Denn was, berauscht, dir Leyer vorgesungen,
Das hat des Schwertes freie Tat errungen —?

Körners literargeschichtliche Würdigung leidet heut an der entschuldbaren Überschätzung, die er durch die Jugend erfährt; indessen lebendig gebliebenen Dichterruhmes von bald 100 Jahren gibt es selbst in der deutschen Literatur nicht viel, und Körner gehört nun bald zu den Hundertjährigen unserer Dichtung. Vielleicht aber wird sich auch die zünftige Literaturgeschichte darauf besinnen, daß die Vaterlandsdichtung so gut wie jede andre zur großen Literatur gehört, und wird den Unsterblichen zugesellen den Dichter, der die Strophe geschrieben:

Um mich donnern die Kanonen,
Ferne Cymbeln schmettern drein.
Deutschland wirft um seine Kronen;
Und hier soll ich ruhig wohnen
Und des Stromes Wächter sein?
Soll ich in der Prosa sterben? —
Poesie, du Flammenquell,
Brich nur los mit leuchtendem Verderben!
Aber schnell!



Theodor Körner.
(1791—1813.)

Zu S. 744.

Eines aber ist sicher: keine andere Literatur hat einen Vaterlandsänger aufzuweisen wie unsern Theodor Körner, und besäße ihn ein anderes Volk, es würde ihn unter die ewigen Zierden seiner Literatur einreihen.

3. — Max von Schenkendorf.
(1783—1817.)

Unsere drei großen Freiheitsdichter sind von sehr verschiedener Art: Arndt, der feste, reife Mann, dem die Begeisterung neue Jugend verlieh; Körner, der Heldenjüngling, der die hoffnungsreiche Zukunft seiner glühenden Vaterlandbegeisterung opferte; und neben ihnen der inbrünstig fromme Vaterlandsänger **Max von Schenkendorf** (11. Dezember 1784 bis 11. Dezember 1817), ein Ostpreuße aus Tilsit, gleich Körner ein Kriegsfreiwilliger von 1813. Schenkendorf war nicht minder begeistert als Arndt und Körner, nur war seine Begeisterung weniger klar sich ihres Zieles bewußt: er war der eigentliche Romantiker unter den Sängern der Freiheitskriege. Für Arndt und Körner gab es nur ein Ziel: das Volk vom Tyrannen befrein; darüber hinaus reichte ihr Blick zunächst nicht. Schenkendorf träumt als Siegespreis die Rückkehr zu irgend einer mittelalterlichen Herrlichkeit, von der er keine deutliche Vorstellung hat. Er besingt ein Kaisertum, besingt die Freiheit die er meint, aber er sagt uns nicht, von welcher Art Kaisertum und Freiheit sein sollen. Dennoch rührt uns Schenkendorf, der Kaiserherold, wie ihn Rückert genannt hat, mit seinem Lied der Deutschen an ihren Kaiser:

Deutscher Kaiser! Deutscher Kaiser!
Säumst du? Schläfst du? Auf, erwache!
Komm zur Sühne, komm zur Rache,
Sei ein Rudolf, sei ein Karl!

Auch von Schenkendorf sind einige Lieder nicht verklungen. Von der Freiheit, die er meinte, singen noch heut unsere Jünglinge; sein Lied auf Scharnhorsts Tod: In dem wilden Kriegestanze; sein echtes Soldatenlied: Erhebt euch von der Erde, Ihr Schläfer aus der Ruh', auch sein Landsturmlied: Die Feuer sind entglommen — gehören untrennbar zum deutschen Liederschatz. Eines der schönsten Gedichte aber aus jener Zeit ist Schenkendorfs: Als der Sandwirt von Passeier Innsbruck hat mit Sturm genommen; hier gehört die Wendung aus dem Heldischen ins Gottselige durchaus zum Geiste des Liedes.

Von den Liedern Schenkendorfs sind noch mit Ehren zu nennen das auf die Muttersprache (Muttersprache, Mutterlaut), Das Lied vom Rhein (Es klingt ein heller Klang) mit den echt Schenkendorfschen Schlußversen:

Ich will mein Wort nicht brechen
Und Buben werden gleich,
Will predigen und sprechen
Vom Kaiser und vom Reich.

Sodann sein an Jahn gerichtetes Lied: Wenn alle untreu werden (1814); auch sein Frühlingsgruß an das befreite Vaterland:

Wie mir deine Freuden winken
Nach der Knechtschaft, nach dem Streit!
Vaterland, ich muß versinken
Hier in deiner Herrlichkeit.

Für Schenkendorf wandelt sich alles Weltliche, wenn es ihn zum Liede begeistern soll, ins Heilige:

Wer dich nur schauet, muß entbrennen
In Liebesglut und Andacht gleich;
So laß mich deinen Namen nennen,
Mein heiliges, mein deutsches Reich!

Er zieht nicht in den Krieg, bloß um das Vaterland zu befreien, sondern um es nach der Befreiung geistig und geistlich neu zu weihen:

Ich zieh ins Feld für meinen Glauben, Für aller Welten höchstes Gut, —

und in seinem schönen Soldatenmorgenlied mahnt er die Freiheitskämpfer, zu fallen „für die Kirchenhallen". Als der Sieg bei Leipzig errungen war, ließ er nicht wie Arndt einen Jubelruf erschallen, sondern dichtete ein Bußlied, eine Beichte: „Wir haben alle schwer gesündigt, Wir mangeln allesamt an Ruhm", und in einem andern Gedicht mahnt er die Sieger:

Aber einmal müßt ihr ringen
Noch in ernster Geisterschlacht
Und den letzten Feind bezwingen,
Der im Innern drohend wacht.

4. — Fouqué.
(1777—1843.)

Einst ungemein überschätzt, für den strahlenden Ritter der Romantik des Freiheitsliedes, des urgermanischen Dramas gehalten, ist der **Freiherr Friedrich Heinrich de la Motte Fouqué** aus Brandenburg heute nur noch durch ein einziges Lied und durch die Märchenoper Undine bekannt, die nach seiner Erzählung von Lortzing geschaffen wurde. Als Enkel eines Generals Friedrichs des Großen aus alter Hugenottenfamilie war er früh in das preußische Heer getreten, machte als Freiwilliger die Kriege von 1813—1815 mit, hielt einige Jahre in Halle Vorlesungen über Geschichte und Literatur und starb unter Friedrich Wilhelm IV. in Berlin. Von seinen vielen Gedichten ist nur das Lied für die freiwilligen Jäger noch lebendig: „Frisch auf zum fröhlichen Jagen Es ist nun an der Zeit"; seine romantischen, ritterlichen und frommen Gedichte, die wie eine sehr verspätete Nachblüte des Minnesanges klingen, sind vergessen, und ihr Verlust weckt kein Bedauern. Ebenso ins Bodenlose gefallen sind alle seine Dramen aus der nordischen Mythologie, sein Sigurd der Schlangentöter, von dem Heine nicht ganz mit Unrecht geschrieben: „Sigurd ist stark wie die Felsen von Norweg und ungestüm wie das Meer, das sie umrauscht. Er hat so viel Mut wie hundert Löwen und so viel Verstand wie zwei Esel"; versunken auch Der Zauberring und Der Held des Nordens: Dramen voll Schwulst und leer an Menschlichkeit. Dagegen hat seine Märchenerzählung **Undine** (1811) die Zeitgenossen wahrhaft entzückt und selbst Goethe zu dem Urteil „allerliebst" bestimmt. Auch Heine meinte der Undine wegen: „Sein Lorbeer ist von echter Art", während Tieck erklärte, ihn nur komisch nehmen zu können, wozu gerade er, der Dichter mißratener Märchen, sehr geringes Recht hatte. Die Undine, die Geschichte einer Wasserfee unter Menschen, ist nur an einigen Stellen dichterisch echt und im guten Märchenstil; dazwischen macht sich gar zu viel des süßlichen Getändels, des Plauderns mit dem lieben Leser breit, um uns wie ein reines Kunstwerk zu berühren. Ohne Lortzings romantische Zauberoper Undine (1843) wäre auch diese Dichtung Fouqués vergessen.

Noch manche andere, meist sehr wenig berufene Sänger haben in den Freiheitskriegen ihre Leier gerührt; einer dieser begeisterungsvollen Nichtberufenen war der vortreffliche preußische Geheimrat **Friedrich August Stägemann** (1763—1840), dessen Gedichte, zum größten Teil in antiken Odenmaßen und mit gelehrten Anmerkungen, an Ramler erinnern. Mehr Anerkennung verdient **Heinrich Nonne**, dessen Lied auf die Leipziger Schlacht: „Flamme, empor!" noch heute gesungen wird; ferner **Karl Hinkel**, der Dichter des Liedes „Wo Mut und Kraft in deutscher Seele flammen", und der Mitarbeiter Jahns, **J. F. Maßmann**, der Verfasser des eigentlichen Turnerliedes: „Turner ziehn froh dahin." Endlich der Berliner Schulleiter E. F. August, der Dichter des Siegsgesanges: „Mit Mann und Roß und Wagen Hat sie der Herr geschlagen."

Viertes Kapitel.

Heinrich von Kleist.
(1777—1811.)

Er war ein Dichter und ein Mann, wie einer, An Kraft sind wenige ihm zu vergleichen,
Er brauchte selbst dem Höchsten nicht zu weichen, An unerhörtem Unglück, glaub' ich, keiner. (Hebbel.)

Hier, abseits von den andern Freiheitsängern, ist der Platz für Heinrich von Kleist, den Einsamen, den Großen, den das Unglück des Vaterlandes auf die Höhe seines dichterischen Schaffens gehoben und dann in den kaum selbstgewählten, wenn auch selbstgegebenen frühen Tod getrieben hat. Nicht wie Arndt und Schenkendorf hat er das Glück erlebt, Preußen befreit zu sehen; nicht wie Theodor Körner ist er im offnen Felde fürs Vaterland gefallen. Das allgemeine Verderben hat ihn mit in den Strudel gezogen, und auch sein Dichterwort wurde unter dem Drucke der Zeit kaum vernommen. Verzweifelt



Heinrich von Kleist.
(1777—1811.)

Zu S. 747.

schrieb Kleist auf die erste Seite seines gewaltigen Vaterlandsdramas von der Hermannschlacht die Verse:

> Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
> Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter verwehrt.

1. — Kleists Leben und Sterben.

In Frankfurt an der Oder wurde Bernd **Heinrich Wilhelm von Kleist**, ein Neffe des Dichters Ewald von Kleist, am 18. Oktober 1777 als Sohn eines preußischen Hauptmanns geboren. Kleists Geburtshaus ist heute das Frankfurter Postamt. Aus der ersten Ehe seines Vaters hatte er eine Stiefschwester **Ulrike**, die ihm durch alle Lebenswirren hindurch der treueste Freund blieb, und die Kleist „eine weibliche Heldenseele" genannt hat. Nach dem Tode des Vaters (1788) ganz verwaist, trat Heinrich von Kleist mit 15 Jahren in ein Potsdamer Garderegiment, machte mit diesem den unglücklichen Feldzug von 1793 gegen Frankreich mit, wurde 1797 Leutnant, verließ den Heerdienst aus Unbehagen an dessen Friedensarbeit, und weil sich in ihm sein wahrer Beruf zu regen begann; denn wie ein alter Familienspruch lautete: Alle Kleists Dichter. Er las, von unbändigem Wissensdrange getrieben, Kant und erlitt durch ihn die tiefste Erschütterung seines bisherigen Lebens. Von nun an gab es für ihn nur die Ziele: viel zu erkennen, zu wissen und etwas Großes zu schaffen. Nach Frankfurt zurückgekehrt schloß er ein Verlöbnis mit der Tochter eines Generals von Zenge, nahm dann eine Stellung bei der Regierung in Berlin an und reiste plötzlich aus immer noch nicht völlig aufgeklärten Gründen nach Würzburg, wahrscheinlich um dort Heilung von einem körperlichen Gebrechen zu suchen. Dichterische Versuche müssen schon um jene Zeit gemacht worden sein, denn bald darauf nennt er sich in einem Brief an die Braut einen Dichter. Es folgte eine Reise in die Schweiz, wo er mit Zschokke, mit einem Sohne Wielands und einem Sohne Geßners verkehrte, denen er den Entwurf seines Dramas Schroffenstein vorlas. In der Schweiz begann er auch den Zerbrochenen Krug. Auf dem Rückwege besuchte er im November 1802 Goethe und Schiller in Weimar und verweilte längere Zeit bei Wieland auf dessen Gut Osmannstedt, las ihm Bruchstücke seines Robert Guiscard vor und erregte des alten Dichters Entzücken so, daß dieser darüber schrieb:

> Von diesem Augenblicke an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer dramatischen Literatur auszufüllen, die nach meiner Meinung wenigstens selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt worden ist.

Nach Berlin zurückgekehrt, nahm er eine Staatstellung bei der Finanzverwaltung in Königsberg an, verweilte dort bis 1806, dichtete den Amphitryon, beendete den Zerbrochenen Krug, schrieb seine ersten Erzählungen und begann die Penthesilea. Da brach das Verhängnis über Preußen herein, und Kleist begab sich, nach einer Kriegsgefangenschaft in Frankreich, seelisch zerrüttet nach Dresden. Dort machte er, nicht zu seinem dichterischen Heil, die Bekanntschaft des naturphilosophischen Schriftstellers **Heinrich Schubert**, dessen Vorlesungen über die „Nachtseite der Naturwissenschaft" auf Kleists seitdem entstandene Dichtungen Einfluß gewannen. Mit Adam Müller, mit Körner wurde freundschaftlicher Verkehr angeknüpft; eine Monatschrift „Phöbus" wurde von Kleist und Müller kurze Zeit herausgegeben (1808).

In Dresden schon umdüsterte sich Kleists Stimmung bis zu einem Selbstmordversuch. Im Jahre darauf wurde die Hermannschlacht gedichtet und das Lied Germania an ihre Kinder. Neue Hoffnungen erwachten für Kleist auf dem Wege nach Wien bei der Kunde von der für Österreich glücklichen Schlacht bei Aspern; Napoleons Sieg bei Wagram schlug auch sie wieder zu Boden. Kleist kehrte 1810 nach Berlin zurück, richtete zum Geburtstage der Königin Luise ein weihevolles Gedicht an sie und begann sein letztes Drama: den Prinzen von Homburg. Die Ablehnung dieses Stückes, aber auch die des Käthchens von Heilbronn am Berliner Nationaltheater ließen ihn erkennen, daß es für ihn als Dichter keine Stätte in der Heimat gäbe. Noch einen letzten Rettungsversuch aus der Not ums Dasein

machte Kleist: ein Zeitungsunternehmen wurde geplant, die „Germania", zu deren Einführung Kleist den Satz niederschrieb: „Diese Zeitschrift soll der erste Atemzug der Freiheit sein." Dann nahte das Ende: eine Eingabe an den Staatskanzler Hardenberg um einen Vorschuß zur Ausstattung als Offizier, um wieder in das Heer einzutreten, blieb durch Monate unbeantwortet. In einem Briefe Kleists aus jener Zeit heißt es:

Es ist mir ganz stumpf und dumpf vor der Seele, und es ist auch nicht ein einziger Lichtpunkt in der Zukunft, auf den ich mit einiger Freudigkeit und Hoffnung hinaussähe.

Mehr als einmal hatte sich Kleist mit Selbstmordgedanken getragen; schon in einem Brief an die Schwester Ulrike von 1802 steht der Satz: „Das Leben hat doch immer nichts Erhabeneres als nur dieses, daß man es erhaben wegwerfen kann." In Berlin hatte Kleist die Bekanntschaft einer schwärmerischen, an einer unheilbaren Krankheit leidenden Frau, Henriette Vogel, gemacht; zwei todsehnsüchtige Menschen fanden sich ohne Liebe, nur für die Flucht aus dem Leben hinaus zusammen: am 21. November 1811 erschoß Kleist auf einer Anhöhe am Ufer des Kleinen Wannsees zwischen Berlin und Potsdam die Freundin, dann sich selbst. Über beiden erhebt sich jetzt der umgitterte Grabhügel an der Stelle ihres Todes, und auf einem Gedenkstein für Kleist stehen die Verse:

Er lebte, sang und litt   Er suchte hier den Tod
In trüber, schwerer Zeit.   Und fand Unsterblichkeit.

In einem Abschiedsbriefe vom Morgen seines Todestages hatte Kleist an Ulrike geschrieben: „Du hast an mir getan, ich sage nicht, was in Kräften einer Schwester, sondern in Kräften eines Menschen stand, um mich zu retten: die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war." An dieser von Kleist selbst gegebenen Antwort auf die Frage, warum er in den Tod gegangen, sollten wir uns betrübt genügen lassen. Er wählte den Tod, weil er an seinem und des Vaterlandes Leben verzweifelte. Wer einen Menschen und Dichter wie Heinrich von Kleist verdammen will, weil er zu stolz war, um zu betteln, zu beharrlich vom Unstern verfolgt, um noch an ein würdiges Leben zu glauben, der beweist seine Unfähigkeit zum Verständnis großer Naturen. Und wer Kleists Tod gar „knabenhaft" schilt, der hat gar keine Ahnung von den Zusammenhängen zwischen Männercharakter und Dichtergeist; denn er hält es für möglich, daß ein knabenhafter Mensch die wuchtigen Mannesdramen Die Hermannschlacht und den Prinzen von Homburg schaffen kann. Es gibt auch für hochfliegende Geister eine Grenze des Leidens, über die hinaus ihnen das Erdenleben unmöglich wird. Die Besten seiner Zeitgenossen, die ihn doch wohl näher kannten als selbst die gründlichsten Kleist-Forscher unserer Tage, haben nur Trauer über seinen Tod empfunden und nicht pharisäisch an Kleist gemäkelt. Rahel Levins Ausspruch auf die Kunde von seinem Selbstmord wurde schon erwähnt (vgl. S. 725). Und Achim von Arnim hat den tiefsten Grund des Todes seines Standes- und Dichtungsgenossen treffend bezeichnet mit den Worten: „Hätte er auch nur eine verdrehte Aufführung des Stückes (Käthchens) in Berlin erlangen können, ich glaube, er lebte noch."

2. — Die ersten Dramen.

Die Familie Schroffenstein, entstanden 1801, behandelt einen Romeo und Julia ähnlichen, nur ins Grausige, ja Berserkerhafte gesteigerten Stoff: Familienfehde wegen vermeintlichen Mordes, Liebe zwischen dem Sohn des einen, der Tochter des andern Hauses, Ermordung der Kinder durch die eigenen Väter — aus Irrtum. Kleist nannte sein Erstlingsdrama eine Scharteke; diesem Urteil müssen wir widersprechen. Wie Shakespeares Jugenddrama Titus Andronikus ist Kleists Familie Schroffenstein der wilde Ausbruch vulkanischen Dichterfeuers, entstellt durch manche Schlacken, besonders den versöhnlichen Abschluß nach all den Greueln. Unverkennbar aber ist die junge Meisterschaft in dem kräftigen dramatischen Einsetzen der Handlung, hinreißend die Begegnung der beiden liebenden Kinder Ottokar und Agnes. Der erste Auftritt des fünften Aktes: Ottokar mit Agnes in der Höhle, seine fiebernde Schilderung des gehofften Eheglücks, Agnesens Umkleidung in Ottokars Männer-

tracht — kaum je ist dem Dichter nachmals schöneres gelungen als diese glühende und doch keusche Liebesszene.

Von Kleists zweitem Drama: **Robert Guiscard** (1802), besitzen wir nur noch ein Bruchstück. In einem Anfall des verzweifelten Irrewerdens an seinem Dichterberuf hat Kleist es 1803 in Paris „durchlesen, verworfen und verbrannt", nachdem er kaum ein Jahr zuvor der Schwester darüber geschrieben hatte: „O Jesus, wenn ich es doch vollenden könnte!" Fünf Jahre später ließ Kleist ein aus dem Gedächtnis wiederhergestelltes Bruchstück im „Phöbus" erscheinen. Das Drama behandelte das tragische Ende des Normannen Robert Guiscard, des Eroberers von Süditalien, der 1085 bei der Belagerung von Konstantinopel an der Pest starb. Durch einen geschichtlichen Aufsatz in Schillers Horen auf den Stoff hingelenkt, hat Kleist auch aus dem Wallenstein manche Anregungen empfangen, so den Sternenglauben seines Helden. Nach dem Bruchstück müssen wir den Verlust eines der großartigsten Dramen deutscher Zunge beklagen. Fast unbegreiflich ist die dichterische Frühreife in der Szenenführung und in der Sprache.

3. — Die Lustspiele.

Kaum ein zweites Stück ist so kennzeichnend für Kleists Dichtergewalt wie sein schon in Königsberg begonnener, aber erst 1807 in Dresden erschienener **Amphitryon.** Der Dichter liest Molières gleichnamiges Lustspiel (1668), eine ausgelassene, sich im gallischen Spiel mit einem geschlechtlich witzigen Stoffe gefallende Posse nach einer Komödie des Plautus; aber ihn lockt nicht der geschlechtliche Reiz dieser Betrügerei eines Ehepaares durch einen lüderlichen Gott, sondern vor ihm steht sogleich ein verklärtes Bild überirdischer Liebe, die alles Niederträchtige austilgt. Friedrich Gentz, der größte Genußkünstler seines Kreises, wurde von Kleists Auffassung des Stoffes so betroffen, daß er an Adam Müller schrieb: „Gelesen, wieder gelesen, mit Molière verglichen, und dann aufs neue in seiner ganzen herrlichen Originalität genossen. Zugleich so Molière und so deutsch zu sein ist wirklich etwas Wundervolles. Komisch und erhaben zugleich." Die Gestalt der Alkmene ist vielleicht die bedeutendste Menschenschöpfung in allen Kleistischen Dramen. Und welch ein Wagnis, uns ein reines Weib wie sie zu schildern nach der geheimnisvollen Nacht mit Jupiter! Man bewundere die verschwiegene Kunst, mit der Kleist das Stück abschließt durch Alkmenes „Ach!" — In einer Besprechung dieses Stückes hat Goethe das so verhängnisvolle Wort über den Dichter geschrieben: „Kleist geht auf die Verwirrung des Gefühles aus." In Wahrheit geht Kleist von der Verwirrung des Gefühles aus, in diesem wie in andern Dramen, und stellt sich die Aufgabe, aus der Verwirrung zur Klarheit des Gefühles aufzusteigen.

Den Stoff zum **Zerbrochenen Kruge** hat dem Dichter der Anblick eines französischen Kupferstiches in der Schweiz gegeben. Das Stück ist entstanden aus einer Wette zwischen Kleist, dem jungen Wieland und Zschokke, wer jenes Bild am besten für ein Literaturwerk verwenden könne. Zschokke machte daraus eine gefühlvoll platte Erzählung; Kleist schuf ein von derber Komik strotzendes dramatisches Werk. Vollendet wurde der Krug 1803 in Dresden. Es war das erste deutsche Drama, ja die erste bedeutende Dichtung mit wirklichen Bauern, nicht mit bebändertem Schäfervolk. Kleist selbst hat die richtigste Bezeichnung für sein Stück gefunden: „Es ist nach dem Teniers gearbeitet" (an Fouqué). Die gesunde Natürlichkeit des Kruges hat einen Meister wie Adolf Menzel zu einem seiner besten Bilderwerke begeistert, und für große darstellende Künstler ist der Dorfrichter Adam eine der anfeuerndsten Bühnenaufgaben geworden. Mit Ausnahme des einen Falstaffs sollte es schwer sein, in der gesamten Bühnendichtung einen komischen Halunken zu finden wie den Adam; denn im Grunde ist er ebenso wie Falstaff doch mehr komisch als gefährlich, bleibt also in den Grenzen der Komödie, wenn er auch bis an ihren äußersten Rand hinangreift.

Unbegreiflicherweise lautete Goethes Urteil über den Krug: „Schade, daß es auch wieder dem unsichtbaren Theater angehört." Die Nachwelt hat ihm Unrecht gegeben; sie

hat auch den Fehler des Theaterdirektors Goethe längst gut gemacht, der das atemlos abrollende Stück, das keine Unterbrechungen duldet, bei der Aufführung in Weimar in drei Akte zerteilte, in deren Zwischenpausen die Zuhörer ungeduldig wurden, zumal da schon eine ermüdende Oper voraufgegangen war. Das Stück wurde ausgezischt, und Kleist schrieb Goethes Einrichtung die Schuld zu, ging in seiner Wut so weit, Goethe fordern zu wollen, und rächte sich in einigen unwürdigen Epigrammen. Ein gewisses Mißverhältnis zwischen dem doch sehr dünnen Kern des „Kruges" und der allzu breiten Ausführung (1974 Versen) ist nicht zu bestreiten, und hierin liegt auch die Entschuldigung für Goethes Ansicht, ein Stück von solcher Länge dürfe nicht ohne Pause gespielt werden. Hebbel hat über den Krug das feine Wort gesagt: „Es gehört zu denjenigen Werken, denen gegenüber nur das Publikum durchfallen kann."

4. — Zwei Dramen der Liebe.

In der Kriegsgefangenschaft auf der Feste Joux hatte Kleist 1807 seine Tragödie **Penthesilea** begonnen; in Chalons wurde sie vollendet, 1808 erschien sie gedruckt. Den Stoff hatte er schon früher in sich getragen. Er ist, wenn man will, ein Gegenstück zum Ajax des Sophokles: die Amazone Penthesilea hat in ihrem Liebeswahnsinn den geliebten Achill getötet, ihn mit den eigenen Zähnen zerfleischt und geht, wieder zur Besinnung gekommen, an ihrer greuelvollen Tat zu Grunde. Es war Kleists liebstes Drama: ein Freund, der den Dichter nach der Vollendung der Penthesilea besuchte, fand ihn, ihren Tod beweinend, — und wie Kleist selbst darüber geschrieben: „Mein innerstes Wesen liegt darin, der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele."

Wer die Heldin dieses Dramas „entsetzlich" oder gar „dichterisch unmöglich" nennt, der übersieht, daß Kleist weder in der Penthesilea und ihrem Gefolge, noch im Achill gewöhnliche Menschen hat schaffen wollen. „Es steigt das Riesenmaß der Leiber Hoch über Menschliches hinaus." Penthesilea gehört nicht zu den edlen klassischen Gestalten wie Goethes Iphigenie, sondern sie ist vom Geschlecht der Judith Hebbels und der Elektra Hofmannsthals und darf nur mit ihrem eignen Maßstabe gemessen werden.

Kleist sandte die Penthesilea an Goethe „auf den Knieen meines Herzens". Die Antwort Goethes lautete zerschmetternd:

> Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, daß ich mir Zeit nehmen muß, mich in beide zu finden. Auch erlauben Sie mir, zu sagen, daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. Ein Jude, der auf den Messias, ein Christ, der aufs neue Jerusalem, und ein Portugiese, der auf den Dom Sebastian wartet, machen mir kein größeres Mißbehagen.

Und mündlich soll sich Goethe geäußert haben, daß die Penthesilea „in einigen Stellen völlig an das Hochkomische grenzt", womit die Stelle von der rechten und der linken Brust im 15. Auftritt gemeint war.

Die Bühne hat sich Kleists Penthesilea nicht dauernd angeeignet; eine Aufführung in Berlin (1895) machte zwar tiefen Eindruck, wurde aber nicht oft wiederholt. Dennoch kann kaum ein Zweifel bestehen, daß die Penthesilea den Tragiker Kleist auf dem Gipfel seiner dichterischen Schöpferkraft zeigt.

Wie Shakespeare in demselben Jahre Richard III. und den Sommernachtstraum gedichtet hat, so vermochte sich Kleist unmittelbar nach dem Drama mit den Riesengestalten und Riesengefühlen hinüberzuschwingen in die mondbeglänzte Zaubernacht der bis zur äußersten Selbsterniedrigung hingebenden Liebe des sanften Weibes und diese Liebe einzutauchen in das zitternde Dämmerlicht mittelalterlicher Romantik. Aus allerlei Nachklängen des Ritterdramas der Sturm- und Drangzeit, am meisten aus einer von Bürger übersetzten altschottischen Ballade erwuchs ihm das Schauspiel des schlafwandelnden **Käthchens von Heilbronn**, das im fernsehenden Traume eine hehre Mannesgestalt erblickt und fortan rettungslos

diesem Banne verfällt. Kleist schrieb über sein Stück an Cotta: „Es schlägt mehr in die romantische Gattung als die übrigen." Von allen seinen Dramen ist das Käthchen das beliebteste und meistgespielte geworden, wiewohl die hundegleiche Ergebenheit Käthchens selbst vielen Männern auf die Nerven schlägt. Noch peinlicher wirkt der Theaterabschluß: die „Erhöhung" Käthchens zur unehelichen Kaisertochter, durch die sie nun erst dem Grafen ebenbürtig wird, was sie als das eheliche Kind eines wackeren Bürgers nicht hätte werden können. Der Dichter hatte diesen äußerlichen Abschluß wider bessere Überzeugung gewählt: „Nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Mißgriffen verführt, die ich jetzt beweinen möchte." Goethe soll von Käthchen gesagt haben: „Ein wunderbares Gemisch von Sinn und Unsinn! Das führe ich nicht auf, wenn auch halb Weimar es verlangt. Die verfluchte Unnatur!" Das Stück wurde 1810 in Wien mit geringem Erfolge dreimal nacheinander gespielt; Kleist war nicht zugegen, wie denn dieser unser größter Dramatiker neben Schiller nicht ein einziges Mal die Freude des Schöpfers genossen hat, seine Werke zu ihrem wahren Leben auf der Bühne erblühen zu sehen.

5. — Die Hermannschlacht.

Schillers Tell läßt uns ahnen, welch ein vaterländischer Dramatiker Schiller geworden wäre, aufgestachelt durch die Not und Schmach Deutschlands. Kleists **Hermannschlacht** zeigt uns, daß wir in ihm den auf der Höhe des Fühlens wie des Könnens angelangten nationalen Dramatiker zu früh verloren haben. Der Geschichtschreiber Dahlmann, der Kleist genau gekannt, hat von ihm geschrieben: „Einen glühenderen Freund des deutschen Vaterlandes hat es nie gegeben als ihn." In der Hermannschlacht ist diese Vaterlandsliebe bis zur Weißglut gesteigert; keine Literatur der Welt besitzt ein Drama von so vaterländischer Empörung im Verein mit so reifer Kunst.

Das Stück, frei erfunden, ist 1808 entstanden und im Januar 1809 nach Wien gesandt worden, in der Hoffnung, es dort zur Aufführung zu bringen. Der Unstern Kleists ließ auch diese Hoffnung scheitern: nach dem Siege Napoleons bei Wagram war ein Stück wie die Hermannschlacht auf der Wiener Bühne unmöglich, und in Berlin erst recht. Nach 1870 kam eine Aufführung in Berlin zustande; doch erst durch das Gastspiel der Meininger wurde die Hermannschlacht zu ihrem vollen Leben erweckt. Sie ist das Drama mit der unverkennbarsten politischen Absicht und zugleich mit der Meisterschaft, diese Absicht vom Leser und Zuhörer zwar ahnen zu lassen, sie aber nicht durch ein einziges Wort auszusprechen. Nicht mehr Anspielungen, sondern die volle Gegenwart ins Dramatische übersetzt, und doch so, daß selbst gerechte französische Richter Kleist nicht hätten verurteilen dürfen. Wie deutlich wird darin z. B. die tödliche Seite in Napoleons Charakter bezeichnet:

Der keine andre Volksnatur Verstehen kann und ehren, als nur seine.

Und wie durchsichtig ist die vernichtende Brandmarkung der Rheinbundfürsten durch die Gestalt des Aristan, den jeder Zeitgenosse sogleich als das treue Abbild des Königs von Württemberg erkannte, — nur daß nicht ein Wort gesprochen wird, das nicht im Munde eines Aristan zu des Arminius Zeiten denkbar gewesen wäre. Wie Kleist über die Rheinbundfürsten gedacht hat, das zeigt uns der letzte Auftritt im fünften Akt, wo der Ubierfürst Aristan an Hermann die Worte richtet: „Was gilt Germanien mir? Der Fürst bin ich der Ubier, Beherrscher eines freien Staats, In Fug und Recht, mich jedem, wer es sei, Und also auch dem Varus zu verbinden!" — und Hermann ihm die zuerst scheinbar gelassene, dann fürchterlich ausbrechende Antwort gibt:

Ich weiß, Aristan. Diese Denkart kenn' ich.
Du bist imstand' und treibst mich in die Enge,
Fragst, wo und wann Germanien gewesen?
Ob in dem Mond? Und zu der Riesen Zeiten?
Und was der Witz sonst an die Hand dir gibt;
Doch jetzo, ich versichre dich, jetzt wirst du
Mich schnell begreifen, wie ich es gemeint:
Führt ihn hinweg und werft das Haupt ihm nieder!

Einen zweiten Höhepunkt der Gesinnung wie der Kunst erreicht Kleist an der Stelle, wo Hermann den gefangenen Septimius gegen das angerufene Völkerrecht zum Tode

verurteilt. Als der Römer Hermann an seine Siegerpflicht erinnert: „Also gebeut dir das Gefühl des Rechts In deines Busens Blättern aufgeschrieben!“ da bricht der deutsche Heerführer furchtbar und ohne jede Rücksicht auf das Versmaß in die flammenden Zornesworte aus:

Du weißt, was Recht ist, du verfluchter Bube,
Und kamst nach Deutschland, unbeleidigt,
Um uns zu unterdrücken?
Nehmt eine Keule doppelten Gewichts
Und schlagt ihn tot!

Keinem andern Kleistischen Stücke gegenüber hat man so wie bei der Hermannschlacht das Gefühl Shakespearischen Geistes. Shakespearisch ist auch die Unbekümmertheit um peinliche Beobachtung der Zeitfarbe; Kleist läßt z. B. den römischen Feldherrn Varus von der Hexe von Endor sprechen. Dennoch wirkt sein Drama mit der vollen Wucht geschichtlicher Wahrheit, und auch die vielfach angegriffene, von Wilbrandt als ein „hineingeschleuderter Frevel“ getadelte Stelle: die Zerfleischung des Ventidius durch die hungrige Bärin muß als geschichtlich, ja selbst als künstlerisch zulässig gelten. Das ganze Drama ist durchzittert von dem Gedanken, den Kleist in seinem gewaltigen Rachelied „Germania an ihre Kinder“ hinausgeschrieen hat: „Schlagt ihn tot! Das Weltgericht Fragt euch nach den Gründen nicht.“ Die Hermannschlacht ist ein Berserkerdrama, und nicht haben wir uns zu fragen, ob jener Auftritt unsre zarten Nerven verletzt, sondern ob er mit all seiner Gräßlichkeit in das Drama des grenzenlosen vaterländischen Hasses gegen den fremden Unterjocher hineinpaßt.

---

6. — Prinz Friedrich von Homburg.

Gleich der Hermannschlacht ist Kleists letztes Drama **Der Prinz von Homburg** in der Zeit von Preußens hoffnungsloser Erniedrigung entstanden, als ein letzter verzweifelter Versuch des Dichters, sich über die Not des Vaterlandes und des eignen Lebens zu erheben. Das Drama wurde 1810 gedichtet; Kleist hoffte, es werde im Hause des Prinzen Radziwill und später vielleicht auf dem Nationaltheater zu Berlin gespielt werden. Bald mußte er auch diese letzte Hoffnung begraben. In Berlin konnte das einzige große Hohenzollernstück der deutschen Dichtung erst nach langem Widerstreben der Zensur am 26. Juni 1826 zur Aufführung kommen, auch dann nur mit allerlei Verstümmelungen. Heut ist der Prinz von Homburg gewissermaßen das preußische Festdrama, und 1905 wurde es bei der feierlichen Eröffnung des umgebauten königlichen Schauspielhauses auf Befehl des Kaisers aufgeführt.

Den Inhalt bildet eine aus winzigem geschichtlichen Kern erwachsene Legende von dem Ungehorsam des Reiterführers Homburg in der Schlacht bei Fehrbellin (1675), die ihre Stütze fand in einer Stelle des Werkes Friedrichs des Großen über die Geschichte Brandenburgs. Kleist hat mit berechtigter Dichterfreiheit die persönlichen Voraussetzungen erfunden oder gewandelt. Der geschichtliche Landgraf Friedrich von Hessen-Homburg war damals 43 Jahre alt; eine Prinzessin Natalie von Oranien, Nichte des Großen Kurfürsten, hat es nicht gegeben; ebenso wenig ein Kriegsgericht wegen Ungehorsams gegen den Prinzen.

Kleists letztes Drama ist, trotz einem gleich zu erwähnenden Mangel, sein Meisterstück in der Charakterkunst. Die Spannung des Dramas geht aus von der inneren Läuterung des Prinzen, an dem sich Goethes Spruch bewährt: „Von der Gewalt, die alle Wesen bindet, Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.“ Neben und über dem Prinzen steht der Kurfürst, eine der vollendetsten Männergestalten unserer ganzen dramatischen Literatur, der Träger eines großen Staatsgedankens, der Verkörperer in sich gefestigter sittlicher Hoheit, der des Gegenspielers Schicksal in dessen eigene männliche Entscheidung setzt. Die schwache Stelle dieses bedeutendsten Kleistischen Dramas liegt nicht in der Todesfurcht des Prinzen vor seinem offenen Grabe. Kleist war selbst ein tapferer Mann, ein märkischer Junker und ehemaliger Offizier; aber jenen Auftritt hat er geschrieben, weil er ihn für dichterisch notwendig und ganz im Charakter des Prinzen begründet fand. Der wahre Mangel des Stückes, der beim Lesen wie Anhören aufs peinlichste empfunden wird, liegt in etwas anderm. Zweimal

schon hat der Prinz dem Kurfürsten Schlachten verloren; dennoch vertraut dieser ihm das Geschick des Tages von Fehrbellin an, und nun gar einem kranken Schlafwandler! Der treue Freund des Prinzen, Graf Hohenzollern, ist im Recht, wenn er dem Kurfürsten selbst in aller Ehrerbietung die Schuld an dem zum Siege führenden Fehler Homburgs beimißt, und der Kurfürst spricht mit seinen ironisch gemeinten Worten sich selbst das Urteil: „Hätt' ich mit dieses jungen Träumers Zustand Zweideutig nicht gescherzt, so blieb er schuldlos." Freilich blieb er dann schuldlos!

Am begeistertsten von den Zeitgenossen hat sich über den Prinzen von Homburg Heinrich Heine ausgesprochen (16. März 1822): „Dieses Stück ist noch immer ein Erisapfel in unsern ästhetischen Gesellschaften. Was mich betrifft, so stimme ich dafür, daß es gleichsam vom Genius der Poesie selbst geschrieben ist." Und Richard Wagner hat es „ein allervortrefflichstes Bühnenwerk" genannt. Der Prinz von Homburg zeigt uns Kleist nicht nur auf dem Gipfel seines kurzen Lebens, sondern er ist zugleich ein Beweis für seine sich damals immer noch steigernde Entwicklungsfähigkeit, und man legt das Drama nach dem letzten Verse: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!" mit dem doppelt schmerzlichen Gefühl aus der Hand, daß hier wie bei Schiller noch Größeres durch ein grausam frühzeitiges Ende vernichtet ward.

7. — Die Gedichte.

Kleist ist so überwiegend Dramatiker und Erzähler, daß seine Gedichte daneben räumlich unbedeutend erscheinen. In dem dünnen Abschnitt seiner Werke, der sie enthält, stehen aber einige der unvergeßlichsten Lieder jener Zeit. Obenan das schon erwähnte „Germania an ihre Kinder", das Erhabenste, aber auch Furchtbarste in der Freiheitsdichtung der preußischen Sänger. Nur noch in Körners Aufruf, in einem Verse wie: „Du sollst den Stahl in Feindes Herzen tauchen" erklingt der Ton unversöhnlicher Rache gegen den Landesfeind. Kleists Verse klingen wie von Panzerringen; die konsonantenreiche Rauheit der Kleistischen Sprache erreicht darin ihr Äußerstes; dennoch wirkt das ungeheure Lied mit bezwingender Gewalt. Wie hätte es gar gewirkt, wenn es gleich nach der Niederschrift oder beim Ausbruch des Freiheitskrieges im preußischen Heer erklungen wäre! Es wurde erst 1821 von Tieck veröffentlicht.

Von Kleists andern Gedichten sind als Urkunden seiner wunderbaren Vielseitigkeit zu nennen: „Der Schrecken im Bade," ein kleines dramatisches Idyll, die beiden Legenden nach Hans Sachs, das Sonett An die Königin Luise von Preußen, endlich sein „Letztes Lied" überschriebenes Gedicht mit der verzweiflungsvollen Schlußstrophe:

Und stärker rauscht der Sänger in die Saiten,
Der Töne ganze Macht lockt er hervor,
Er singt die Lust, fürs Vaterland zu streiten,
Und machtlos schlägt sein Ruf an jedes Ohr.
Und wie er flatternd das Panier der Zeiten
Sich näher pflanzen sieht, von Tor zu Tor,
Schließt er sein Lied; er wünscht mit ihm zu enden,
Und legt die Leier tränend aus den Händen.

Aus Kleists vermischten kleinen politischen Schriften ist nachdrücklich hervorzuheben sein „Katechismus der Deutschen", worin Napoleon als „ein der Hölle entstiegener Vatermördergeist" bezeichnet und von einem deutschen Knaben dem Vater auf die Frage nach den höchsten Gütern der Menschen geantwortet wird: „Gott, Vaterland, Kaiser, Freiheit, Liebe und Treue, Schönheit, Wissenschaft und Kunst."

8. — Kleist und die deutsche Novelle.

Kleist ist nicht nur einer unserer klassischen Novellendichter; er darf auch unbeschadet des Verdienstes Goethes und Schillers um die künstlerische Erzählung als der wahre Begründer der neudeutschen Novelle gepriesen werden. Einen uralten Stammbaum, der seine Äste über Asien und ganz Europa ausbreitet, hat die deutsche Novelle. An früheren Stellen (vgl. S. 483 und 653) sind viele der wichtigsten Vorstufen genannt worden. Ihren Aufschwung

zum Kunstwerk gleichen Wertes mit allen andern dichterischen Gattungen nahm die europäische Novelle durch Boccaccio; ihm folgten im 17. Jahrhundert die spanischen Erzähler, allen voran Cervantes mit seinen Novelas ejemplares (1613). Frankreich nahm die Anregung mit ererbter Begabung auf: Lafontaine, dem Dichter der Contes (1665), folgte Frau von Lafayette, die die Gattung bis zum kleinen Kunstroman steigerte, durch ihre „Prinzessin von Cleve" (1678), und Prévost d'Exiles schuf das Meisterwerk des älteren französischen Romans in seiner Manon Lescaut (1731). Der Versuche in der Novelle auf deutschem Boden durch Sturz, Merck, Haken, J. J. Engel usw. wurde schon gedacht, auch Goethes Anteil an der Gattung gebührend hervorgehoben. Tiecks Märchennovellen können nicht als ein Fortschritt in der Kunstform angesehen werden, und die einzige künstlerisch wertvolle Novelle der Romantiker: Brentanos Erzählung Vom braven Kasperl und dem schönen Annerl liegt zeitlich nach Entstehung und Veröffentlichung später als Kleists Novellen. Schon Goethe hatte sich wiederholt mit der Erklärung des Wesens der Novelle befaßt; in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter gab er eine längere Auseinandersetzung, die er dann in die knappen, sprachlich seltsamen Worte zusammengefaßt hat, die Novelle sei „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit". Auch Wilhelm Schlegel gab im Athenäum von 1798 die Erklärung: „Die Novelle sollte in jedem Punkt ihres Seins und ihres Herzens neu und frappant sein." Einer der Meister der neudeutschen Novelle, Paul Heyse, hat in der berühmt gewordenen Einleitung zu seinem Deutschen Novellenschatz unter Beziehung auf die schönste Novelle Boccaccios, den „Falken", eine ähnliche, den Nachdruck auf die Unerhörtheit des Ereignisses legende Erklärung der Novelle gegeben. Durch die Tat aber hat erst Heinrich von Kleist in einer Reihe von Erzählungen die Gattung erneuert, indem er sie auf die Höhen der großen Kunst hob.

Unbegreiflicher noch als die Erfolglosigkeit der Kleistischen Dramen ist die seiner Erzählungen. Auch sie machten auf Goethe nur geringen Eindruck, und selbst über die bedeutendste: Michael Kohlhas, sind uns nur wenige Erwähnungen von Zeitgenossen überkommen. Die Lesermenge war an eine ganz andere Erzählungsart gewöhnt, an die behaglich breite, mit recht viel moralischen Seitengesprächen verwässerte Novelle, und konnte sich nicht so rasch an Kleists dramatisch zugespitzte, auf alles unkünstlerische Beiwerk verzichtende Darstellung gewöhnen.

Obenan unter Kleists Novellen steht der Michael Kohlhas, von dem ein Bruchstück 1808 zuerst in der Zeitschrift Phöbus erschien. Die Quelle war die Chronik eines Berliner Lehrers Hafftitz aus dem 16. Jahrhundert, der die Geschichte eines Kaufmanns Hans Kohlhase aus Cölln an der Spree berichtet. Aus diesem geschichtlichen Kern hat Kleist den Roman vom Kampf ums Recht geschaffen, sicher den hervorragendsten geschichtlichen Roman unserer Literatur. Ohne Vorbilder, denn hierzu konnten ihm weder die alten Italiener, noch die Spanier oder Franzosen, geschweige die deutschen Novellendichter des 18. Jahrhunderts dienen. Er schuf sich sogleich seinen eigenen Stil: den ganz beim Gegenstande bleibenden, ohne Abschweifungen aufs Ziel losstrebenden klassischen Erzählungsstil. Die entsetzlichsten Begebenheiten berichtet er mit eiserner Ruhe, denn er weiß, daß jedes überflüssig erklärende Wort nur eine Schwächung der Wirkung ist. Der einzige Fehler im Michael Kohlhas, die Beimischung der mystischen Zigeunerei, floß aus derselben Quelle wie der Schlafwandel und die träumende Fernseherei im Prinzen von Homburg und im Käthchen: aus Kleists Ansteckung mit den Schubertschen Phantastereien.

Am nächsten der altitalienischen Novellenform kommt die Erzählung Der Findling; am ähnlichsten dem Gedankenkreise der Romantiker ist die kurze Geschichte Das Bettelweib von Locarno, die kürzeste und schon darum wirksamste deutsche Gespenstergeschichte.

In der „Marquise von O." hat Kleist einen höchst widerwärtigen Stoff durch seine Erzählungskunst erträglich gemacht. Leider wird diese Novelle entstellt durch einen gewissen an das 18. Jahrhundert erinnernden Tändelton, so namentlich durch Wendungen wie die

von der „ganzen Reihe von jungen Russen" am Schluß, und als ein Kunstfehler muß gelten, daß Kleist den Nerv der Spannung lähmt durch den das Geheimnis gleich in den ersten Zeilen andeutenden, auf der dritten Seite allzu deutlich verratenden Eingang.

Kleist steht durch die Wahl seiner dramatischen wie erzählenden Stoffe außerhalb des klassischen Bezirkes unserer Dichtung; er war ein Einziger und ein Einsamer, und auch seine Sprache weist ihm einen eigenen Platz an. Er geht nicht wie Goethe auf die edle Rundung, nicht wie Schiller auf das schwungvoll hinreißende große Wort aus; vielmehr ist sein Ziel, sich selbst und seinen Gegenstand mit schärfster Deutlichkeit und mit den einfachsten Mitteln zu geben. Dabei scheut er nicht zurück vor der Maßlosigkeit des Ausdrucks, wenn sie ihm durch den Charakter der Personen und die dramatische Lage geboten scheint. In der Penthesilea, wo alles über das Menschenmaß hinaus gesteigert ist, begegnen uns Verse wie: „Zehntausend Sonnen dünken, zu einem Glutball — Eingeschmelzt, so glanzvoll nicht, als ein Sieg über ihn", ohne uns wie etwas Übertriebenes zu berühren. Kleists Bilderei ist von der Art Shakespeares und rechtfertigt sich wie bei diesem durch die bewußte Stilisierung. Daß der dichterische Kern in Kleist dramatisch ist, zeigen uns auch seine Erzählungen: die Personen reden mit einander im Kampfstil und fechten mit dramatischer Gegensätzlichkeit ihren Lebensstreit aus.

Den Versen Kleists hört und sieht man an, wie heiß und unruhig der Atem ihres Dichters gegangen. Zerhackt, mit überreicher Interpunktion, ein Vers oft unter drei, vier Sprecher verteilt: so erscheint uns Kleist mehr zu Lessings als zu Goethes und Schillers Art gehörig. Einen Vers z. B. wie diesen aus dem Amphitryon wird man vielleicht im Nathan, sicherlich nirgend in der Iphigenie, auch nicht im Don Carlos finden:

Was du, in mir, dir selbst getan, wird dir — Bei mir, dem, was ich ewig bin, nicht schaden.

Am nachlässigsten ist der Versbau in der Hermannschlacht; wir sehen beim bloßen Überfliegen auf jeder Druckseite, mit welcher Erregung dieses Stück hinausgeschleudert wurde, wie ungleichmäßige Lavaausbrüche aus einem Vulkan. Halbe, dreiviertel oder überlange Verse begegnen uns fortwährend, z. B. zwei nacheinander von dieser Art:

Es scheint, du hältst dies Volk des fruchtumblühten Latiens
Für ein Geschlecht von höhrer Art.

Auch vor hartklingenden Neubildungen, wie „Mißschicksal" in der Penthesilea, scheut er nicht zurück, und rührend wirkt auf uns, den dramatischen Meister nach märkischer Art sprachunsicher zu sehen: „an seinem Nest gewöhnt" (Amphitryon II, 5) oder „was geht dem Volke der Pelide an?" (Penthesilea).

Kleists Stellung in der deutschen Dichtung hat erst seit wenigen Jahren Festigkeit gewonnen. Keiner unserer Dichter vom ersten Range, nicht einmal Grillparzer, hat so langsam die Anerkennung der Nachwelt errungen wie Heinrich von Kleist. Zum großen Teil hat Goethes Abneigung fortgewirkt; ebenso sehr hat aber auch die stürmische Gewaltsamkeit der Kleistischen Dichtungen seiner gesicherten Geltung im Wege gestanden. Dem Kanon der Kunstschönheit, wie wir ihn aus Goethes und Schillers Werken gezogen haben, entsprach Kleist durchaus nicht; für ihn mußte ein eigener Maßstab, nämlich der seinige, gefunden werden, und das geschah spät.

Was Kleist von den Romantikern scheidet, ist rundheraus gesagt: daß er etwas schaffen konnte. Neben Kleist erscheinen die zu ihrer Zeit gefeiertsten Romantiker wie stümpernde Dilettanten. Von den Zeitgenossen hat nur Wieland die Bedeutung Kleists geahnt, wie er in dem Brief an ihn aussprach: „Nichts ist dem Genius der heiligen Muse, die Sie begeistert, unmöglich." Wir dürfen aber in Kleist nicht vornehmlich den blind losstürmenden und zuweilen die hohe Kunstwirkung erreichenden Titanen sehen, sondern mindestens ebenso sehr den sorgsam überdenkenden und abwägenden Künstler, ja auch den seine eigene Überkraft eindämmenden, sie in das Bette der edlen Kunst leitenden Meister. Seine Handschriften zeigen

ihn als den kühnen Entwerfer, aber auch als den planvollen Feiler und Milderer. Achim von Arnim, aus dessen Munde solch ein Ausspruch besonders schwer wiegt, schrieb ein Jahr nach Kleists Tode von ihm: „Wenige Dichter mögen sich eines gleichen Ernstes, einer ähnlichen Strenge in ihren Arbeiten rühmen dürfen."

Kleists Lieblingsgebiet ist der heftigste Widerstreit stürmischer Leidenschaften, meist in einer Brust: Stolz, Liebe, Wut und tödliche Reue in Penthesilea; verträumte Liebe, Tapferkeit, Todesfurcht und sich ermannende Weltbesiegung im Prinzen von Homburg; Wildheit und Weichheit in Michael Kohlhas, den der Dichter im Eingang „einen der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit" nennt. Dabei ein bis zu Kleists Tode stetig anhaltendes Aufsteigen nach später Erkennung seines wahren Berufes und eine überquellende Fülle gestaltender Erfindung. Und doch hat dieser große Könner die eine Stelle, wo er sterblich ist. Sein Hang zum Außergewöhnlichen trübte mehr als einmal seinen klaren Blick auf die helle Wirklichkeit und schlug ins Krankhafte um. Etwas von Hoffmanns ungesunder Doppelgängerei stört uns auch bei Kleist und färbt die reine Menschlichkeit seiner Gestalten mit einer ätzenden Beimischung.

Trotz alldem müssen wir in Heinrich von Kleist, dem Dramatiker, dem Erzähler, dem Sänger, eine der stärksten Kräfte unserer Dichtung neben und nach der Weimarischen Kunst erblicken, und für die Zukunft eines volkstümlichen, echtdichterischen deutschen Dramas gibt es kein so wirksames Vorbild wie die ernsten und die heiteren Stücke des unglücklichsten unter unsern großen Dichtern.





Ludwig Uhland.
(1787—1862.)
Zu S. 757.



Karl Immermann.
(1796—1840.)
Zu S. 843.

Dreiundzwanzigstes Buch.

Die schwäbischen Dichter.

Dort in der alten Heimat alter Sparren, Zum Märchen schon gewordenen von je, Dem Vaterlande der Genies und Narren. (Grillparzer.

Erstes Kapitel.

Uhland und Kerner.

Die Dichtung der Freiheitskriege war weit überwiegend norddeutsch, ja preußisch; denn auch der Sachse Theodor Körner war durch seinen Eintritt in Lützows Reiterschar preußischer Offizier geworden. Wenig von der vernichtenden Not der Zeit betroffen, hat sich vor und neben der stürmischen Liedes- und Dramendichtung des Nordens die schwäbische Literatur zu reicher Blüte entfaltet.

Darf man überhaupt von einer **Schwäbischen Dichterschule** sprechen? Die Schwaben selbst haben Einspruch dagegen erhoben, z. B. Justinus Kerner mit seinem kurzen Spruch: „Bei uns gibts **keine Schule**, — Mit eignem Schnabel jeder singt, Was halt ihm aus dem Herzen springt." Wenn Schule so viel wie Nachahmung eines Meisters und seines Tones bedeutet, dann hat es fürwahr keine schwäbische Schule gegeben. Die beinah zweimal sieben Schwaben, die in diesem Abschnitt zu betrachten sind, unterscheiden sich viel deutlicher als z. B. die berühmtesten Minnesänger oder die Anakreontiker des 18. Jahrhunderts. Selbst Karl Mayer, der noch am ehesten als ein nachzirpendes Heimchen der schwäbischen Liedeslerche Uhland gelten könnte, hat doch seinen eignen dünnen Ton, und zwischen Uhland auf der einen, Mörike und J. G. Fischer auf der andern Seite sind Abstände, so groß wie zwischen irgendwelchen Dichtern weitgetrennter Stämme.

Dennoch kann, wie ja natürlich, von den zeitgenössischen Sängern eines eng beieinander wohnenden, nicht großen deutschen Volksstammes manche Ähnlichkeit in der Gefühlstimmung und im Ausdruck zwanglos nachgewiesen werden. Gemeinsam ist diesen schwäbischen Dichtern ihr Freisein von politischer Aufregung, die ruhebedürftige Genügsamkeit der Seele, das Fehlen großer Leidenschaften. Etwas Verträumtes liegt auf dem Grunde des schwäbischen Dichtergemütes; es zeigt sich am stärksten bei Kerner, in dem die poetische Gestaltung des irdischen Lebens und eine selbstgeschaffene, beharrlich fortgesponnene Traumwelt seltsam ineinander spielen. Württemberg war damals das abgeschlossene Ländle mit lauter kleinen Städten und Städtchen: die Hauptstadt Stuttgart zählte zur Zeit der Freiheitskriege nur 22000 Einwohner. Jeder irgendwie geistig regsame Mensch kannte jeden andern. Das schöne, fruchtreiche Land mit seinen Rebenhügeln, Obstgärten, Wäldern und Wiesengründen lockte so recht zum Leben am Herzen der Natur. Weniger als von irgend einer Dichtung deutscher Stämme kann man von der schwäbischen sagen, sie sei „Stubenpoesie" gewesen, diese von Uhland in seinem Gedicht „Märchen" so anmutig verspottete alte Dame. Freiluftdichtung ist die Poesie der Schwaben, als deren zwei größte Sänger Uhland und Mörike vor uns stehen. Wohl spielen die Lichter und Schatten der Romantik auch in die schwäbische Dichtung flatternd hinein; doch es ist eine von Schlacken und Schrullen geläuterte Romantik, wie sie zum innersten Wesen aller deutscher Dichtung gehört.

Ludwig Uhland.

Kein Deutscher, der nicht seinen Uhland kennt,
Mit Stolz den Mann, mit Preis den Sänger nennt. (Gerok.)

Am 26. April 1787 wurde **Ludwig Uhland** in Tübingen als Sohn einer alteingesessenen schwäbischen Familie geboren. Sein Vater war Beamter und wünschte, den Knaben gleichfalls der Beamtenlaufbahn zuzuwenden. Nach einem Versuch mit der Rechtswissenschaft,

in der er es bis zum Doktor brachte, reiste Ludwig Uhland 1810 nach Paris, um französisches Recht zu lernen, das unter dem französisch gesinnten Rheinbundkönig Friedrich auch württembergisches Recht geworden war; doch beschäftigte er sich in der Pariser Bibliothek nur mit altdeutschen Handschriften, nach der Bekanntschaft mit dem Philologen Immanuel Bekker auch mit altfranzösischer Dichtung. In Paris lernte er ferner Chamisso kennen. Nach der Rückkehr in die Heimat wurde Uhland 1812 Beamter im Ministerium, schied aber schon 1814 aus dem Dienst und ergab sich der Dichtung und der freien Wissenschaft. Ein Jahr darauf erschien die erste Ausgabe seiner Gedichte; die zweite und dritte folgten 1820 und 1826: erst seit den dreißiger Jahren stieg Uhlands deutscher Ruhm so hoch, daß Auflage der Auflage fast alljährlich folgen mußte. An den Verfassungskämpfen seiner Heimat hat Uhland als der einzige der älteren schwäbischen Dichter lebhaften Anteil genommen. Als Mitglied der Württembergischen Kammer forderte er schon 1820 ein gemeinsames Gesetzbuch für Deutschland. Im politischen Leben hat Uhland als tapferer, schwäbisch eigensinniger Mann gestanden: er gehörte zu den letzten Mitgliedern des sogenannten Rumpfparlamentes, die in Stuttgart 1849 von Soldaten auseinander getrieben wurden. In der Nationalversammlung zu Frankfurt saß er unter den „Großdeutschen" und hielt am 22. Januar 1849 die berühmte Rede über die Kaiserwahl, worin die Worte erklangen: „Es wird kein Haupt über Deutschland leuchten, das nicht mit einem vollen Tropfen demokratischen Öles gesalbt ist." Nach dem Scheitern der deutschen Hoffnungen siedelte er 1849 von Stuttgart nach Tübingen über, hauptsächlich mit wissenschaftlichen Forschungen zur älteren deutschen und französischen Literatur und Sage beschäftigt.

Uhlands dichterische Schaffenszeit war merkwürdig früh abgeschlossen: seine letzte größere Dichtung, das Drama Ludwig der Bayer, erschien 1819; in der ganzen späteren Zeit hat er nur noch selten in die Leier gegriffen: die Gedichte Tells Tod und Das Glück von Edenhall stammen aus diesen sonst wenig fruchtbaren Jahren. Seit der Mitte des Jahrhunderts galt Uhland als das Haupt der deutschen Dichter, und es erregte nicht geringes Aufsehen, als er den bayrischen Maximiliansorden und den preußischen Verdienstorden ablehnte (1855). Am Schillertage von 1859 hielt Uhland in Stuttgart die Gedenkrede. Am 13. November 1862 ist er in Tübingen gestorben. Dort ist seine letzte Ruhestätte und erhebt sich sein erzenes Standbild, das uns den werten deutschen Sänger zeigt mit dem unschönen und doch edlen Antlitz, mit der mächtig vorspringenden Stirn und in der Schlichtheit der Haltung, die seinem ganzen Wesen entspricht.

Auf die Nachricht von Uhlands Tode schrieb Hebbel in sein Tagebuch: „Der einzige Dichter, von dem ich ganz gewiß weiß, daß er auf die Nachwelt kommt, nicht als Name, sondern als fortwirkende, lebendige Persönlichkeit." Mehr als ein Menschenalter hat diesen Ausspruch bestätigt. Es gibt eine sehr beträchtliche Zahl Uhlandischer Gedichte, die zum unverlierbaren Liederschatz des deutschen Volkes in allen seinen Schichten gehören. Seine Frühlingslieder: Ich bin so hold den sanften Tagen —, Süßer, goldner Frühlingstag —, Saatengrün, Veilchenduft —, Auf den Wald und auf die Wiese —; seine Wanderlieder: So hab' ich nun die Stadt verlassen —, und besonders das liebliche: Bei einem Wirte wundermild —; die Lieder voll zartester Stimmungspoesie: Das ist der Tag des Herrn —, Droben stehet die Kapelle —, Auf eines Berges Gipfel, Da möcht' ich mit dir stehn —; auch einige wunderfeine Liebeslieder, so das ganz kurze: O, brich nicht, Steg! Du zitterst sehr — und wieviele andere, von Gebildeten und weniger Gebildeten auswendig gewußte Lieder sichern dem teuren schwäbischen Dichter ein unsterbliches Gedenken.

Uhland ist aber auch, wie alle Schwaben, nicht bloß der Sänger der sanften und innigen Herzensgefühle; ohne einen vollen Tropfen humoristischen Öles geht es in seiner Gedichtsammlung nicht: mehr als ein Dutzend schalkhafter Liedlein steht zwischen den ernsten Gedichten. Wird aber ein schwäbischer Sänger ein Schalk, dann auch gleich mit herzgewinnender Liebenswürdigkeit. Uhlands Bauernregel: Im Sommer such' ein Liebchen dir —,

sein Metzelsuppenlied, seine humorvolle Satire: Ich nahm den Stab, zu wandern, Durch Deutschland ging die Fahrt, mit dem ernsten Ausklang:

> Wohl werd' ich's nicht erleben,
> Doch an der Sehnsucht Hand
> Als Schatten noch durchschweben
> Mein freies Vaterland

zeigen uns den trefflichen Mann von einer an ihm meist nicht genug gewürdigten Seite.

Am tiefsten aber in das Bildungsleben des gesamten Volkes eingedrungen sind Uhlands **Balladen**. Außer Schillers Balladen und Goethes Erlkönig gibt es schwerlich deutsche erzählende Gedichte von so allgemeiner Beliebtheit wie Uhlands Gedichte: Des Sängers Fluch, Der blinde König, Das Schloß am Meer, das ganz zum Volkslied gewordene von Der Wirtin Töchterlein, Der gute Kamerad; dann die aus der deutschen Sage und Geschichte: Siegfrieds Schwert, Roland Schildträger, König Karls Meerfahrt; dazu die herrlichen Balladen fremden Stoffes: Taillefer, Das Glück von Edenhall, Ver sacrum und die schönste der Romanzen Uhlands: Bertrand de Born. Die Reihe der vollkommenen und volksbeliebten Dichtungen dieser Art ist hiermit noch nicht erschöpft. Goethe, der an Uhlands reinlyrischen Liedern kein groß Gefallen hatte, schrieb doch: „Ich griff dann nach seinen Balladen, wo ich freilich ein vorzügliches Talent gewahr wurde."

Zu den eigentlichen Rufern im Streit gegen den Landesfeind hat Uhland nicht gezählt. Erst unter der Wucht der deutschen Taten von 1813 regte sich auch in ihm die Vaterlandsbegeisterung, die durch den Fluch der Württembergischen Rheinbündelei niedergehalten war, und mit einer ähnlichen Beschämung wie Goethe in seinem Epimenides (vgl. S. 665) dichtete Uhland die Widmungsverse seiner Gedichte:

An das Vaterland.

> Dir möcht' ich diese Lieder weihen,
> Geliebtes deutsches Vaterland!
> Denn dir, dem neu erstandnen, freien,
> Ist all mein Sinnen zugewandt.
>
> Doch Heldenblut ist dir geflossen,
> Dir sank der Jugend schönste Zier.
> Nach solchen Opfern, heilig großen,
> Was gälten diese Lieder dir?

Von Uhlands Liedern politischen Inhalts sind die bedeutsamsten: das auf den ersten Jahrestag der Schlacht bei Leipzig: „Wenn heut ein Geist herniederstiege Zugleich ein Sänger und ein Held" mit der verheißungsvollen Schlußwendung: „Doch sah ich manches Auge flammen, Und klopfen hört' ich manches Herz"; — sodann das Gedicht „Nachruf" mit den nicht vergessenen Eingangsversen:

> Noch ist kein Fürst so hoch gefürstet,
> So auserwählt kein ird'scher Mann,
> Daß, wenn die Welt nach Freiheit dürstet,
> Er sie mit Freiheit tränken kann

und das scharfe Sonett gegen die Verschwörungsriecherei des Deutschen Bundestages: „An die Bundschmecker" (1816). Alles in allem hat aber Goethe recht behalten mit seiner Voraussage über den politischen Dichter Uhland:

> Geben Sie acht, der Politiker wird den Poeten aufzehren. Mitglied der Stände sein und in täglichen Reibungen und Aufregungen leben, ist keine Sache für die zarte Natur eines Dichters. Mit seinem Gesange wird es aus sein, und das ist gewissermaßen zu bedauern. Schwaben besitzt Männer genug, die hinlänglich unterrichtet, wohlmeinend, tüchtig und beredt sind, um Mitglied der Stände zu sein, aber es hat nur Einen Dichter der Art wie Uhland.

Uhland selbst hat in dem Gedicht „Das neue Märchen" seine Sehnsucht nach dem verlorenen goldnen Liederreiche ausgesprochen.

Ohne Begabung mit dem dramatischen Sinn hat Uhland sich immer wieder im **Drama** versucht, fast ausschließlich im geschichtlichen. Einen Konradin, einen Otto von Wittelsbach hat er entworfen und zum Teil ausgeführt; sogar zu einer dramatischen Bearbeitung der Nibelungen, in zwei fünfaktigen Tragödien, ist ein Entwurf erhalten. Alle diese dramatischen Anläufe entbehren der wahren Spannkraft, und nichts besseres läßt sich von seinen zwei ganz ausgeführten Dramen Ernst Herzog von Schwaben und Ludwig der Bayer sagen, die 1818 und 1819 entstanden sind. Manche Schönheiten im Einzelnen, so der Ritterschlag im Ludwig (III, 2); aber wir hören kein Handlungsgespräch, Rede wird nur gegen Rede gesetzt wie im Parlament, ohne daß ein wirksames Drama daraus erwächst.

Erst in neuerer Zeit sind Uhlands lange vergriffen gewesene Arbeiten zur deutschen und altfranzösischen Literatur und Sage wieder zugänglich geworden. Die strenge Wissenschaft hat sie in manchen sachlichen Einzelheiten überholt; doch gehören sie immer noch zu dem Lesenswertesten auf diesem Gebiet, besonders seine früher schon erwähnte Abhandlung über das deutsche Volkslied.

Uhland ist keiner unserer größten Dichter, wohl aber einer unserer geliebtesten. In einem an den Freund Karl Mayer gesandten, in den Gedichtsammlungen nicht enthaltenen Briefliedchen von 1807 hat er das Wesen seiner Dichtung unübertrefflich ausgedrückt:

Das kleine Lied, das ich dir zugeschickt,
Ich frage nicht: ob es dein Ohr erquickt,
Ob vor dem Auge farbig dir gespielt?
Ich frage: wenn du's an dein Herz gedrückt,
Ob du's gefühlt?

Sie erschüttert uns nicht in den Tiefen der Seele, doch rufen seine schönsten Lieder lange feine Nachschwingungen wach und haften in der Erinnerung wie die Worte von geliebten Lippen. Das ist's, was seinem Landsmann Uhland der fromme schwäbische Dichter Gerok in die Gruft nachgerufen:

Wer so in deutsche Saiten
Und Herzen griff wie du,
Gehört für ew'ge Zeiten
Dem deutschen Volke zu.

Von Uhlands Bedeutung aber als eines großen öffentlichen Charakters legt Zeugnis ab das schöne Wort, das der Naturforscher Roßmäßler bei der Nachricht von Uhlands Hinscheiden an Karl Mayer richtete: „Ach, was haben wir verloren, — das Gewissen Deutschlands."

Justinus Kerner.

(1786—1862.)

Den Einklang zweier Welten
Belauschest du, vom Scheiten
Des Marktes nicht empört;
Des Lebens erd'ge Schale
Ward von dem mächt'gen Strahle
Des geist'gen Blicks zerstört;
Von ungewohnten Zungen,
Aus ernsten Dämmerungen
Hast du manch seltsam Wort gehört.

(G. Pfizer.)

Der einzige Romantiker unter den singenden Schwaben, der Dichter, dessen ganzes Leben einem romantischen Geistermärchen in einem verzauberten Schloß oder in einem Wunderwalde glich, **Justinus Kerner**, wurde am 18. September 1786 in Ludwigsburg geboren, hat mit Uhland zusammen auf dem Tübinger Stift studiert und als Oberamtsarzt in Weinsberg bis an seinen Tod (21. Februar 1862) gehaust, gleich einem Wirte wundermild für zahllose Gäste, zu denen auch die geahnten Geister aus unsichtbaren Welten gehörten. Ähnlich Brentanos jahrelangem Seelenverkehr mit seiner geistersichtigen Nonne hat Kerner die Verzückungen der Seherin von Prevorst beobachtet und aufgezeichnet.

Für die Nachwelt kommen von seinen Werken einzig die Gedichte in Betracht, von denen manche wie Eichendorffs und Uhlands unter den deutschen Volksgesängen stehen. Wohl das schönste unserer ernsten Trinklieder ist von Kerner: Wohlauf noch getrunken Den funkelnden Wein! — und von seinem Liede: Dort unten in der Mühle Saß ich in süßer Ruh — wissen die meisten, die es singen, nicht, daß sie es einem Kunstdichter verdanken.

Von Kerners Gedichten erzählenden Inhalts sind Der reichste Fürst (Preisend mit viel schönen Reden) und Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe (Auf der Burg zu Germersheim) Gemeinbesitz geworden, und die Verse auf die Poesie:

Poesie ist tiefstes Schmerzen,
Und es kommt das echte Lied
Einzig aus dem Menschenherzen,
Das ein tiefes Leid durchglüht

sind trotz ihrer Abnutzung durch die Stammbücher in ihrem Werte nicht zerstört. Es sind aber nicht immer die tiefsten Schöpfungen eines Dichters, die sich der größten Beliebtheit erfreuen; viel weniger bekannt sind Kerners Gedichte: Der Einsame (Wohl gehest du an Liebeshand Ein übersel'ger Mann) und „Wer machte dich so krank" mit der ergreifenden Endstrophe:

Daß ich trag' Todeswunden,
Das ist der Menschen Tun;
Natur ließ mich gesunden,
Sie lassen mich nicht ruhn.

Dann die beiden Lieder vom Tode:

Der schmerzreiche Ton.

Wehlaut aus dem Totenzimmer,
Glockenklang, der Schüler Chor,
Das sind Töne wohl, die immer
Schmerzreich dringen in mein Ohr.
Doch ein Ton im Haus der Leiche
Bringet mir vor allen Schmerz,
Ton, bei dem ich stets erbleiche,
Ton, der mir zerreißt das Herz,
Ton aus stiller Totenkammer,
Wo der Mensch im Leichenschrein —
Wenn der Tischler mit dem Hammer
Schlägt den ersten Nagel ein.

Todesprobe.

Wohl ihr Aug' erloschen steht,
Wohl die Pulse nicht mehr schlagen,
Und mit Klagen
Jedes von der Toten geht.
Doch sie kann noch lebend sein!
Todeskälte, Blick der Leichen,
Schlechte Zeichen!
Bringet schnell ihr Kind herein!
Legt ihr das ans kalte Herz!
Rührt auch dann ihr Herz sich nimmer,
Dann auf immer
Ist sie tot, — und aus ihr Schmerz.

Strauß bewunderte als das schönste Gedicht Kerners das von Schumann vertonte „An das Trinkglas eines verstorbenen Freundes", das in die Verse ausklingt:

Still geht der Mond das Tal entlang,
Ernst tönt die mitternächt'ge Stunde,
Leer steht das Glas, der heil'ge Klang
Tönt nach in dem krystallnen Grunde.

Von den Spruchgedichten Kerners ist das lieblichste gewiß dieses:

Was im weinenden Auge mir oft die Tränen zurückhält,
Ist ein spielendes Kind, oder ein Vogel im Flug.

Kerners Prosaschriften haben für die Nachwelt größtenteils ihren Reiz verloren; seine Aufzeichnungen über die Seherin von Prevorst sind für gesunde Menschen so ungenießbar wie die Berichte über Spiritistensitzungen, und selbst die Reiseschatten sind doch mehr ermüdende Tollheit als echte Lustigkeit. Allenfalls läßt sich das ausgelassene Schattenspiel „Der Bärenhäuter im Salzbade" lesen, wegen der Meisterschaft der Sprache und des Verses sogar bewundern. Jeder aber, der sich durch Kerners Lieder auch zu dem Menschen hingezogen fühlt, wird mit Genuß sein Bilderbuch aus meiner Knabenzeit lesen, worin u. a. allerlei merkwürdige Erinnerungen an die Zeit des Herzogs Karl Eugens von Württemberg stehen. Der wird auch seinen Spaß haben an den „Klexographieen": wilden, durch Zusammenklappen beklexter Papierblätter entstandenen Zeichnungen und den dazu gedichteten Verserklärungen.

Zweites Kapitel.

Schwab. — Mayer. — Waiblinger. — Hauff. — Knapp. — Gerok. — Kurz. — G. Pfizer. — J. G. Fischer.

Es hat eine Zeit gegeben, in der aus Parteigehässigkeit gegen die schwäbische Schule so viel Hohn verspritzt wurde, namentlich von Heine, daß für lange der Eindruck wie von einer Gesellschaft schwachsinniger Versemacher geherrscht hat. Schauen wir heut auf den Freundeskreis der dichtenden Schwaben zurück, so staunen wir über die Fülle echter und dauerhafter Poesie, die von ihnen über die deutsche Welt verbreitet wurde, und werden uns wieder einmal der Hinfälligkeit zeitgenössischer Kritik bewußt. Eine der Zielscheiben des Heinischen Witzes war **Gustav Schwab** aus Stuttgart (1792—1850). Er ist neben Uhland der bekannteste der schwäbischen Balladendichter; Der Reiter und der Bodensee, — Urahne, Großmutter, Mutter und Kind, dazu Die Gräfin zu Wertheim:

Empor vom goldnen Strome, Vorbei am schlanken Dome, Hinauf ins Himmelblau —

zieren unsere guten Gedichtsammlungen, wie ja auch Schwabs Bearbeitung der Sagen des klassischen Altertums ein allbekanntes Jugendbuch geblieben ist. Eine seiner schönsten erzählenden Dichtungen ist leider weniger bekannt: die von einem Johannes Kant, der lange vor Immanuel den kategorischen Imperativ der Pflicht bis aufs Äußerste befolgt hatte. Erwähnung verdient auch Schwabs Übersetzung des Waltari-Liedes in der Nibelungenstrophe;

und wenn durch nichts anderes, dann durch sein Studentenlied: „Bemooster Bursche zieh ich aus“ ist ihm die Unsterblichkeit in den Jugendkreisen gesichert. Die boshaften Angriffe Heines hat er nie erwidert, vielmehr bescheiden und voll von der „Lust, begabt're Geister zu begrüßen“, wie er an Platen sang, hat er an Heine die heiter versöhnlichen „Verse auf eine aufgegrabene Burg“ gerichtet:

Diese Burg hast du besungen,
Nimm sie hin aus Sängers Hand;
Laß uns einziehn armumschlungen,

Laß uns singen liedentbrannt,
Laß uns eins zusammenbecheen
In dem Rittersaal geschwind,

Eh uns einfällt, trotz'gen Zechern,
Daß wie ew'ge Feinde sind.

Vollends auf den andern Schwabendichter, **Karl Mayer** aus Neckar-Bischofsheim (1786—1870), haben Heine und seine Gefolgschaft ganze Kübel gemeinen Hohnes ausgegossen; und was für ein Bild gewinnen wir, wenn wir unbefangen seine Dichtungen lesen? Das eines nicht gerade leidenschaftlichen und kraftvoll ursprünglichen Dichters, aber doch eines unserer feinsten Naturbesinger, der es z. B. mit dem von den Engländern so sehr bewunderten Wordsworth aufnimmt. „Bildchen“ heißt ein Abschnitt seiner Gedichte, in dem sich wahrhaft poetische Blicke in die Natur finden, und wir stimmen dem feinen Kenner Mörike über Mayer zu: „Ein Regenbach in Ihrer Schilderung ist mir lieber, als wenn mir Lenau gar den Niagara malte.“ Heine hat an Mayer als besondere Lächerlichkeit gerügt, er besinge Maikäfer; dabei ist Mayers Lied vom Maikäfer, der abends gegen das erleuchtete Fenster surrt, vortrefflich nach Stimmung und Ausdruck. Und wer fühlte nicht, daß ein Dichter zu ihm spricht in dem Liedchen:

Wenn einst ich auferstehen weede,
Und mir das Leben dieser Erde
Nach all den Rätseln auf sich klärt,

Wird mich die Lösung froh umbrausen
Wie hier des Sturmes hehres Sausen,
Das durch die tausend Wipfel fährt?

Es ist keine allgewaltige Poesie, was uns aus dem folgenden Naturbildchen entgegenströmt, aber es ist Poesie von echtem Metall und ganz im deutschen lyrischen Ton:

Ja, nur das ist nun das Rechte,
Sich in Nacht- und Lichtgefirchte

Grüner Wälder auszuruhn!
Hell die Augen aufgeschlagen,

All die Frühlingsluft zu tragen,
Sei dein stilles, schönstes Tun.

Und über den engen Bereich der sinnigen Naturbetrachtung hinaus ist Karl Mayer doch auch einmal gedrungen: in dem Liede beseligter Liebe „Glück“:

Wie schlank bist du, wie zart und fein,
Du lichte, liebe Last.
Sag', halt ich denn im Dämmerschein
Nue einen Geist umfaßt?

O du mein stilles Elfenkind,
Aus Flocken Lichts gewebt,
Kaum spüe' ich, wie die Brust gelind
Dein Atem senkt und hebt.

Und doch kein Traumbild kannst du sein,
Du bebst in meinem Arm,
Und wärst du bloßer Mondenschein,
So gäbst du nicht so waem.

Vertraut, wie Brust an Brust sich schließt,
Schmiegt Aug' in Auge sich,
Ein goldnes Licht der Freude fließt
Von dir herab auf mich.

Wenn es ein Maß der Liebe gibt,
Die ists und mir gefüllt,
Und wo ein Paar so treu sich liebt,
Ist jeder Wunsch gestillt.

Wie triumphierend rollt mein Blut
Im Herzen aus und ein,
So ist es gut, so ist es gut,
So sollt' es ewig sein!

Unter den Schwaben, als sie jung waren, hat einst **Wilhelm Waiblinger** aus Heilbronn (1804 geboren, schon 1830 in Rom gestorben) als ein frühreifes und goldener Hoffnungen volles Genie gegolten; heut ist er bis auf ein paar Verse, deren Verfasser man nicht nennt noch kennt, einer der vielen Verschollenen unserer älteren Literatur. Er hat mit 16 Jahren Gedichte, mit 18 einen Roman „Phaeton“ veröffentlicht, noch vor seiner Tübinger Studentenzeit; ist dann auf Cottas Kosten nach Italien gereist und infolge übermäßiger Anstrengung bei seinen Fußwanderungen in Unteritalien und Sizilien schon mit 26 Jahren gestorben. Die sittenrichterlichen Betrachtungen über Waiblingers frühen Tod sind ebenso abgeschmackt wie überflüssig. Mörike, mit dem Waiblinger in Tübingen innig befreundet gewesen, urteilte nach dessen Tode, daß er „sichtlich eben angefangen hatte, zur Selbsterkenntnis zu kommen und von innen heraus zu reifen“. Möglich, daß Waiblinger

bei längerem Leben ein echtes Dichterwerk hinterlassen hätte; vergebens aber sucht man in den acht Bänden seiner gesammelten Werke nach einer künstlerisch wertvollen Leistung. Sein Drama „Anna Bullen" ist bei einer gewissen Reife der Sprache völlig undramatisch im Aufbau, eine schwächliche Verwässerung von Schillers Maria Stuart; sein „Märchen von der blauen Grotte" enthält eine Nachahmung des Elfengesanges aus dem Faust; in einer Reihe gereimter Erzählungen aus dem neuen Griechenland ahmt er Byron nach, und seine Novellen aus dem italienischen Leben, die man als die Vorläufer derer Paul Heyses ansehen darf, sind inhaltlich wertlos, in der Form platt. Dies gilt auch von seinem Roman „Die Britten in Rom". Von seinen vielen Gedichten ist einigermaßen bekannt geblieben oder vielmehr durch die namenlose, veränderte Wiedergabe in einem Roman Fontanes aufgefrischt worden das mit der Überschrift Der Kirchhof, von dem aber auch nur die erste Strophe annehmbar ist:

Die Ruh ist wohl das Beste
Von allem Glück der Welt,
Mit jedem Wiegenfeste

Wird neue Lust vergällt.
Die Rose welkt in Schauern,
Die uns der Frühling gibt,

Wer haßt, ist zu bedauern,
Und mehr noch fast, wer liebt.

Von einem andern, in noch jüngeren Jahren hingerafften schwäbischen Dichter können wir mit viel größerer Wahrscheinlichkeit sagen, daß in ihm, „dem jungen frischen, farbenhellen Leben", ein ungewöhnliches Talent vernichtet wurde. **Wilhelm Hauff** aus Stuttgart (1802—1827) ist der Dichter eines der deutschen Lieder, die gleich den alten Volksliedern den Jahrhunderten trotzen, weil sie nicht aus einer Zeit, sondern aus den ewigen Grundgefühlen des Menschenlebens erblüht sind: sein Soldatenlied „Morgenrot, Morgenrot, Leuchtest mir zum frühen Tod". Neben diesem Kleinod echter Soldatenpoesie verschwindet Hauffs anderes, mehr empfindsames Liedchen „Steh ich in finstrer Mitternacht." Aber auch als Erzähler gehört er zu unsern Klassikern in dem beschränkten Sinne des Jugenddichters durch seine fast durchweg gelungenen Märchen, von denen der Kalif Storch, der Zwerg Nase und Das steinerne Herz zu den besten deutschen Kunstmärchen überhaupt gehören. Seine wertvollste Dichtung aber in der erzählenden Gattung ist sein Roman **Lichtenstein**, der sich mit Ehren noch immer neben Scheffels Ekkehart behauptet. Er war, wie auch Willibald Alexis, durch Walter Scott auf den romantischen Geschichteroman hingewiesen worden, hat aber mit größerer Straffheit als sein englisches Vorbild den Stoff bemeistert. — Ob wirklich der übertrieben süßliche Roman Hauffs „Der Mann im Monde" nur als eine nachahmende Verspottung der widerlichen Mimili von Clauren (vgl. S. 831) beabsichtigt war, ist nicht ganz sicher; er liest sich eher als ein ernst gemeinter Versuch des vielseitigen jungen Dichters auch im Gebiete des Moderomans seiner Zeit.

Hauffs Memoiren des Satans sind leichte Spreu; dagegen zeigen die Erzählungen Die Bettlerin vom Pont des Arts und besonders Jud Süß eine starke Begabung zur künstlerischen Novelle. Und die **Phantasien im Bremer Ratskeller**, Hauffs letzte Dichtung (1827), durch Heine beeinflußt, haben mit ihrer Mischung aus echter Weinpoesie und keckem Humor wenig ihresgleichen.

Gegenüber den beiden Religionssängern unter den Schwaben: Knapp und Gerok haben wir nur zu fragen, ob ihre Dichtung zur Kunst oder zur Erbauungsliteratur gehört. Die christlichen Gedichte des Stuttgarter Stadtpfarrers **Albert Knapp** (geb. 1798 in Tübingen, gest. 1864) erheben sich kaum je bis zur Höhe wahrer Poesie, und nur die schöne Parabel Die Einladung (Ein frommer Landmann in der Kirche saß) mit ihrer rührenden Erfüllung des Gebetes „Herr Jesu Christe, komm, sei unser Gast Und segne uns, was du bescheret hast" sichert ihm ein freundliches Andenken.

Von ganz andrer Art ist der fromme Dichter **Karl Gerok** aus Vaihingen (1815 bis 1890), der Auflagenzahl nach, aber auch durch die echte Beliebtheit seiner geistlichen Gedichte einer der bekanntesten deutschen Liedersänger. Gerok ist ein beredter Beweis für die breite Strömung religiösen Sinnes, der neben der Freude an weltlicher Kunst durch das deutsche Volk auch in seinen gebildeten Schichten fließt. Geroks Palmenblätter mit ihren

weit über 100 Auflagen sind vielleicht das meistgelesene deutsche Gedichtbuch außer etwa Schillers Gedichten. Gewiß nicht mit Unrecht, denn Geroks Frömmigkeit und ihr Ausdruck sind frei von aller Engherzigkeit und Gemachtheit; auch weniger gläubige Leser können an dem dichterischen Schwunge vieler seiner frommen Lieder ihre Freude haben. Aber auch im weltlichen Liede steht Gerok seinen Mann: ein Gedicht wie Das Kriegsgericht mit seiner novellenartigen Zuspitzung ist eine wahre Perle deutscher Verserzählung, und daß der fromme Sänger als echter Schwabe kein Feind schalkhaften Humors ist, beweist er uns durch das sehr bekannte „Tischgebet eines deutschen Knaben" (mit den Endversen: Lieber Gott, magst ruhig sein, Fest steht und treu die Wacht am Rhein) und das weniger bekannte Schlußgedicht seiner Sammlung Liederstrauß:

Selbstlob.

Einst in der Sommerfrische fern von Haus
Ging mir zuletzt das Lesefutter aus,
Da hab' ich — mir ist's wunderlich gewesen —
Für Langeweile selber mich gelesen,
Und was mir doppelt wunderbar:
Daß mir mein eignes Lied erbaulich war.
Ich sah verklärt mein flüchtig Leben
Mir wie im Traum vorüberschweben;
Was einst in Freud' und Leid mein Herz gerührt,
In leisem Echo hab' ich's nachgespürt,
Ein paarmal wurde, wir mir deucht,
Sogar mein Auge plötzlich feucht.
Und einmal gar, — den Freunden sei's vertraut,
Nur komm' es keinem Kritiker zum Ohre, —
Schlug ich aufs Buch und sprach zu mir ganz laut,
Doch war's im tiefsten Wald:
Anch' io sono pittore!

An **Hermann Kurz** (geb. in Reutlingen am 30. November 1813, gest. in Tübingen am 11. Oktober 1873) hat die Nachwelt noch eine Pflicht zu erfüllen. Kurz hat nur die Anfänge wohlverdienter Anerkennung weiterer Kreise erlebt; in der schwäbischen Heimat haben die Besten seine Bedeutung gewürdigt, und der zum Urteil über Poesie Berufenste, Mörike, hat an ihn schon 1837 die Verse gerichtet:

Rede du frei mit mir! von dir kann jeglicher Tadel,
Jedes Lob mich erfreun; denn wahrlich, dir hat die Muse
Heitere Lippen und Stirn und beide glänzende Augen
Mit unsprödem Kusse geweiht; so küsse mich wieder!

Kurz ist auch einer der ersten gewesen, die Mörikes volle Bedeutung erkannt haben.

Von Gedichten und von Erzählungswerken ist bei Kurz zu berichten; doch wird er am ehesten durch seine beiden großen Romane und einige nicht gewöhnliche Novellen der Nachwelt lieb bleiben. Von seinen Gedichten ist das eindruckvollste das sehr bittre unter dem Titel Nachlaß:

Ich werde so von hinnen eilen
Mit tiefgeschlossenem Visier,
Und ein paar arme stumpfe Zeilen
Die bleiben dann der Welt von mir,
Nach diesen werden sie mich wägen,
Verdammung sprechen oder Lob,
Nicht ahnend, ach, mit welchen Schlägen
Sich oft mein Herz in meinem Busen hob,
Wie ich am schönen Tag, in guter Stunde,
Verschmelzend Geist in Geist gewebt,
Mit einem kleinen Menschenbunde
Ein ganzes, volles Leben durchgelebt;
Wie wir das Herz, wie wir die Welt gemessen,
Wie manch gewichtig Wort in Lethes Wellen fiel,
Und wie wir dann in seligem Vergessen
Manch kecken Scherz geübt, manch übermütig Spiel.
Vor solchem Leben frisch und reich
Wie sind die Lettern tot und bleich!
Doch was ich mir in mir gewesen,
Das hat kein Freund gesehn, wird keine Seele lesen.

Von seinen zwei Romanen ist der ältere: Schillers Heimatjahre — seit 1837 in der Arbeit, erst 1843 erschienen — einer der guten geschichtlichen Romane älterer Zeit, den man neben den wissenschaftlichen Darstellungen von Schillers Leben mit hohem Genusse lesen wird, wenngleich Schiller darin nicht die Hauptperson ist. Der zweite Roman: Der Sonnenwirt (1855) ist die reichere Ausführung der Schillerschen Erzählung Der Verbrecher aus verlorener Ehre (vgl. S. 619), eine ungemein wirkungsvolle Mischung aus Dorfgeschichte und Kulturroman.

Von den Novellen sind Der Weihnachtsfund und Die beiden Tubus nur durch Zufälligkeiten der Literaturgeschichte bisher nicht zur verdienten Geltung gelangt, obgleich die letzte, die in der Erfindung beste, im Deutschen Novellenschatz von Heyse und Kurz steht. Dieser Novellenschatz, dazu der des Auslands, gehört gleichfalls zu Kurzens Ansprüchen

auf unsere dankbare Erinnerung. In der Erzählung Der Weihnachtsfund mit ihrem ergreifenden Inhalt stört nur hier und da der zu hoch genommene Gesprächston der einfachen Menschen.

Kurz hat sich auch einen Namen als Übersetzungsmeister gemacht durch seine edle Verdeutschung von Byrons Gefangenen von Chillon, vieler der schönsten Lieder von Thomas Moore, des Rasenden Rolands von Ariost, von Gotfrids von Straßburg Tristan und Isolde usw. In seiner Tochter Isolde Kurz lebt der Name eines unserer trefflichen älteren Dichter ruhmvoll wieder auf.

Über **Gustav Pfizer** aus Stuttgart (1807—1890) hat Goethe kurz vor seinem Tod ein herbes, sachlich nicht gerechtes Urteil mit verletzender Härte an Zelter ausgesprochen: „Wundersam ist es, wie sich die Herrlein einen gewissen sittlich-religiös-poetischen Bettlermantel so geschickt umzuschlagen wissen, daß, wenn auch der Ellenbogen herausguckt, man diesen Mangel für eine poetische Intention halten muß." Dabei hatte Goethe Pfizers Gedichte nur „halb aufgeschnitten — und eilig weggelegt, da man sich beim Eindringen der Cholera vor allen deprimierenden Unpotenzen strengstens hüten soll". Nach der Veröffentlichung des Goethe-Zelterschen Briefwechsels dichtete Pfizer ein ihn ehrendes, mannhaftes Entgegnungsgedicht: Zuversicht.

Es gibt aber unter Gustav Pfizers Liedern eine große Zahl solcher, an denen Goethe in besserer Stimmung als in der Aufregung über die Cholera wohl seine Freude gehabt hätte. Sein Gedicht Die Sommergeister:

Sommers laufen in Mittagsglut,
Ohne die Sohlen zu ritzen,
Luftige Geister ohne Blut
Über der Ähren Spitzen, —

sein Lied an die Nacht: Über allen Welken, Lebensmüden Schweb' o Nacht mit deinem stillen Frieden! —, das wahrhaft klassische Gedicht: „Einst und Jetzt" mit der Eingangsstrophe:

Meiner Heimat Berge dunkeln
Flutend in der Wälder Grün,
Und gleich Heldenaugen funkeln
Sterne, die darüber glühn

und noch manches andere sichern auch Pfizers Namen einen guten Klang.

Die Reihe der älteren schwäbischen Dichter vor dem ebenbürtig neben Uhland stehenden Mörike beschließe **Johann Georg Fischer**, der erst in neuester Zeit langsam aus dem Dunkel achtlosen Übersehens in die Helle des ihm gebührenden Dichterruhmes emporsteigt. Am 25. Oktober 1816 in Groß-Süßen geboren, einige Zeit Schullehrer an verschiedenen schwäbischen Orten, eng befreundet mit Mörike und andern Schwabendichtern, ist Johann Georg Fischer in Stuttgart am 4. Mai 1897 gestorben, bis zuletzt im vollen Besitz seiner dichterischen Gaben. Seine erste Gedichtsammlung erschien 1841; seitdem sind andere Liederbücher von ihm herausgekommen, davon keines ohne Zeugnisse eines ungewöhnlich starken Könnens. Fischer ist von den Schwaben des 19. Jahrhunderts, außer seinem berühmteren Namensvetter Vischer, der einzige mit großer dichterischer Leidenschaft. Neben seinen echtschwäbischen sanften Liedlein, die aber auch von liebevollem Versenken ins Leben der Natur zeugen, stehen die vielen andern, die uns geradezu überraschen, wenn wir von den Gedichtsammlungen der schwäbischen Lyriker, Uhland und Mörike nicht ausgenommen, zu ihnen kommen, Verse wie z. B. diese:

Und wenn ich zweimal sterben müßte,
Fallt nur, ihr Schatten, auf mich her;
Das Leben war, wie er mich küßte,
Und so ist keins auf Erden mehr —

oder das Spruchlied:

Wenn ihr nie euch hingegeben
So, als wär's das ganze Leben,
Sie an dich und du an sie,
Eins im andern aufgegangen,
Seel' in Seele nie empfangen
Und in einem Selbstvergessen
Untersinkend euch besessen,
Gält' es auch, die süßen Qualen
Mit dem Tode selbst zu zahlen —
Dann von Liebe redet nie.

Am meisten erinnert Fischers leidenschaftlicher und doch zartkeuscher Ausdruck an Storm, mit dem er auch den aus dem Mannesherzen kommenden Schwung der politischen Empfindung teilt. Fischers gewaltiger Notschrei: „Nur Einen Mann aus Millionen!" schon

lange vor Bismarck und vor 1866 gedichtet, ist wieder einmal ein Beweis, daß der wahre Dichter auch der wahre Prophet seines Volkes ist:

Tritt aus der Führer wildem Zanken
Kein so antiker, ganzer Mann,
Der den unsterblichen Gedanken
Der deutschen Größe fassen kann?
Der ohne Ansehn und Erbarmen
Zuhauf uns treibt im Schlachtenschweiß
Und dann mit unbeugsamen Armen
Die deutsche Mark zu runden weiß!

Nur Einen aus den Millionen,
So weit die deutsche Langmut haust!
Zum Heil der Völker und der Thronen
Nur eine eisern harte Faust,
Die wie ein Blitz durch alle Grade
Empor sich zum Diktator schwingt
Und die Rebellen ohne Gnade
Ins starre Joch der Einheit zwingt.

Auch an solchen Gedichten Fischers, die Oftgesagtes wieder aussprechen, muß man noch die Eigenheit der Sprache bewundern, so in dem Liede:

Geweihte Stätte.

Wo zwei sich küssen zum erstenmal,
Bleibt nach auf Erden ein Duft, ein Strahl;

Es leuchtet der Platz, es wärmt der Weg,
Von seligem Zittern bebt der Steg;

Und der Baum geht früher in Blüt' und Blatt,
Wenn ein Sonnenregen geregnet hat.

Die Erde wimmelt von Klang und Licht,
Wie Feiertag ist's, und ist doch nicht.

Wär' auch die Sonne am Untergehn,
Auf Erden ist's eben wie Auferstehn.

Und naht eine Mutter, sie hält entzückt
In die Arme tiefer ihr Kind gedrückt;

Denn alles ist Seele und Sonnenstrahl, Wo Zweie sich küßten zum erstenmal.

Und von bestrickendem Reize sind Fischers Liederbildchen aus dem Naturleben, die neben den besten von Uhland stehen dürfen:

Es war am frühen Morgenlicht,
Als Ostern angefangen,
Ein Veilchen aber wußte nicht,
Daß es schon aufgegangen.

Das ist alles, aber für die auszusprechende Empfindung ist es genug. Oder das liebliche Gedicht vom Weißdornbüschlein:

Helles Büschlein am grünen Rain,
Glänzend von Blättern und Blüten,
Sommerlüfte und Sonnenschein
Mögen dich treulich hüten!

Wie so stille in deinem Schoß
Zwischen der Dornen Spitzen
Neugeboren im weichen Moos,
Schlafende Vöglein sitzen!

Nacktes Häuflein, in Schlummer und Traum!
Leben, so zärtlich gewoben!
Hüpfender Atem, keimender Flaum!
Köpfchen so bittend gehoben!

Öffnet euch leise und duftet lind,
Wonneheimliche Zweige,
Daß mit klopfendem Herzen mein Kind
Wundernd hinab sich neige.

Fischer schildert in seinen Naturbildern aus genauester Kenntnis alles dessen, was um ihn grünt, blüht, kriecht und flattert. In einem witzigen Zweizeiler macht er sich lustig über die nicht spärliche Zahl der Dichter, die ihre Anschauung von der Natur aus den Tiefen des eigenen Gemütes schöpfen:

Nachtigallnester mit Eiern im Herbst bei Melonen und Trauben,
Flieder und Aster zugleich, wenn es nur reizt und gefällt.

Täuscht nicht alles, so wird es mit der Bedeutung Fischers als eines unserer hervorragenden Lyriker ähnlich gehen wie mit Mörikes: ohne eigenen oder fremden Lärm, siegreich allein durch die bezwingende Kunst seiner Lieder, wird Fischers echte, nicht für den Augenblick geborene Liederdichtung der Nachwelt unverloren bleiben.

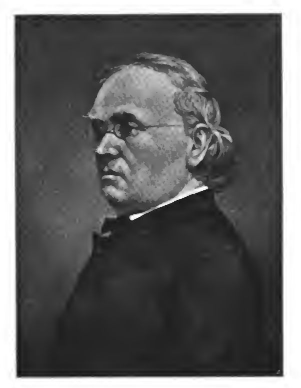
Drittes Kapitel.

Eduard Mörike.

(1804—1875.)

Nicht auf dem Markt erscholl dein zärtlich Lied,
Doch still abseits im heil'gen Musenhaine
Gesellte, wer den Lärm des Tages mied,
Sich gern zu deiner dankbaren Gemeine. (Gerok.)

Der große schwäbische Lyriker **Eduard Mörike**, den erst das lebende Geschlecht nach seinem hohen Werte zu schätzen lernt, wurde am 8. September 1804 in Ludwigsburg als das dritte von neun Kindern, als Sohn eines Arztes geboren, aus einer der brandenburgischen Mark entstammenden Familie. Wie die meisten schwäbischen Dichter hat



Eduard Mörike.
(1804—1875.)

Zu S. 766.

Mörike Theologie studiert, dann als Pfarrverweser an manchen Orten seiner Heimat stille Jahre durchlebt, bis er 1834 Pfarrer in Clever-Sulzbach wurde. An die siebenjährige Wirksamkeit in jenem Dorfe knüpft sich die Erinnerung an seine liebreiche Fürsorge für das verfallene Grab von Schillers Mutter, neben der später Mörikes Mutter gebettet wurde. Das scheinbar so ebenmäßige Leben des schwäbischen Pfarrers hat doch seine inneren Stürme erfahren: die leidenschaftliche Liebe zu einem als „Peregrina" besungenen fremdartigen Mädchen Maria, die bis zur Verlobung gediehene und dann doch gescheiterte Liebe zu Luise Rau, zuletzt noch die leidvoll durchgekämpfte Unmöglichkeit, mit einer im Grunde geliebten Gattin friedlich zu leben und ohne sie glücklich zu sein. In Mörikes Dichtungen ist, abgesehen von den Peregrina-Liedern, wenig von diesen Lebensstürmen zu spüren. Nachdem er aus Kränklichkeit den Pfarrdienst verlassen, hat er von 1851 bis 1866 als Lehrer für deutsche Literatur an einem Stuttgarter Mädchenstift gewirkt und ist, auf dem Totenbett mit der Gattin versöhnt, in Stuttgart am 4. Juni 1875 gestorben. Von der treuen Schwester Klara ließ sich kurz vor dem Tode der edle Dichter ausdrücklich bezeugen, daß in seinen Gedichten keine unreine Zeile stehe.

Zu Mörikes Freundeskreise hat jeder gehört, der in Schwaben in seinen Tagen dichtete, die kleinen wie die großen. Von den letzten sind Strauß und Vischer zu nennen; dieser hat dem Freunde die verheißungsvollen Abschiedsworte am Grabe geweiht:

> Es gibt eine Gemeinde, eine stille Gemeinde, die sich labt und entzückt an deinen wunderbaren, hellen, seligen Träumen. — Es gibt eine Gemeinde, die den Dichter nicht nach rednerischen Worten schätzt, die den feineren Wohllaut trinkt, der aus ursprünglichem Naturgefühl der Sprache quillt. Und sie wird wachsen, diese Gemeinde, sich erweitern zu Kreis um Kreis; Bund um Bund wird sich bilden von Einverstandenen in deinem Verständnis.

Zu dieser Gemeinde haben schon bei Lebzeiten Mörikes unsere größten Dichter gezählt: Paul Heyse, der gleich Kurz schon früh Mörikes Bedeutung, auch als eines unserer feinsten Erzähler, erkannt hatte, und Storm, der seit 1850 aus der Ferne, seit 1855 auch durch persönliche Freundschaft dem süddeutschen Dichter nahe getreten war. — In Stuttgart erhebt sich ein schönes Denkmal des Dichters.

Wie hoch man auch den Erzähler Mörike stellen mag, seine dauernde Bedeutung gründet sich in dem reichen Schatze seiner **Lieder**. Von diesen auch nur die vielen „allerschönsten" aufzuzählen oder gar in Auszügen anzuführen, ist untunlich; zum Glück auch nicht mehr nötig, denn Mörike ist in aller Stille jetzt, hundert Jahre nach seiner Geburt, ein Menschenalter nach seinem Tode, zu einem unserer Klassiker der Lyrik nach Goethe geworden, und billige Volksausgaben sichern ihm eine immer weitere Verbreitung seines Ruhmes. Die folgende Heraushebung einiger Liederperlen Mörikes soll nur das Gedächtnis auffrischen. Obenan unter den allbekannten steht das Lied von Schönrothraut, vielleicht das meistgesungene, aber nicht gerade das wertvollste. Nach dem Range der Bekanntheit muß das Gedicht vom verlassenen Mägdlein (Früh wann die Hähne krähn) folgen, — keine hundert Worte, und doch ein volles kleines Lebensbild. Storm schrieb hierüber an Mörike: „Die jungen Mädchen, die nichts von Ihnen kennen, kennen doch meistens dies Lied." Dann solche Herztöne der Lyrik wie in den Liedern: Was doch heut Nacht ein Sturm gewesen —; Ich stand am Morgen jüngst im Garten —; Frühling läßt sein blaues Band Wieder flattern durch die Lüfte —; Was im Netze? Schau einmal! —; das rührend schöne „Rosenzeit, wie schnell vorbei Bist du doch gegangen" (aus dem Maler Nolten) —; Gesang zu Zweien in der Nacht —; das holdselige Elfenliedchen:

> Bei Nacht im Dorf der Wächter rief: „Elfe!"
> Ein ganz kleines Elfchen im Walde schlief —
> Wohl um die Elfe —
> Und meint, es rief' ihm aus dem Tal
> Bei seinem Namen die Nachtigall. —

Endlich die herrliche kurze Kantate zur Enthüllung des Thorwaldsenschen Standbildes Schillers in Stuttgart (1839), aus der in früheren Abschnitten mancher Vers wiedergegeben wurde.

Bis in die Schulbücher ist längst das Gedicht Die Geister am Mummelsee eingedrungen. Liedern Goethes zu vergleichen ist Mörikes „Um Mitternacht“:

Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand;
Ihr Auge sieht die goldne Wage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn.
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
Vom Tage,
Vom heute gewesenen Tage.

Mörikes Tonleiter reicht vom Lieblichsten zum Schaurigen, wie sein Gedicht Der Feuerreiter zeigt, und vom Ernsten und Abgeklärten zum Geistreich-Schelmischen; von dem tiefbohrenden Spruche:

Kann auch ein Mensch des Andern auf der Erde
Ganz, wie er möchte, sein?
In langer Nacht bedacht ich mir's und mußte sagen: Nein!

bis zu dem Märchen vom Sichern Mann, nämlich dem Erzphilister, und dem herben Scherz: Nach Durchlesung eines Manuskripts mit Gedichten.

Wer von Mörikes Lyrik spricht, der darf den Tonmeister nicht vergessen, der mit gleichgestimmter Künstlerseele vielen Liedern erst die starken Schwingen geliehen hat: Hugo Wolfs. Mörike und Wolf gehören zusammen wie Eichendorff und Schubert.

Mörikes einziger Roman Maler Nolten war das Schmerzenskind seines dichterischen Schaffens: seit 1828 hat er daran gearbeitet, als Novelle war die Dichtung ursprünglich geplant, erst 1832 erschien sie als zweibändiger Roman. Bald darauf begann Mörike eine Umarbeitung, die sich bis 1874 hinzog und doch bei seinem Tod unvollendet war. Julius Klaiber hat nach Mörikes Handschrift die von ihm ergänzte zweite Auflage 1875 herausgegeben. Maler Nolten ist ein Bildungsroman und zugleich eine Dichtung voll schmerzlicher, verhaltener Leidenschaft mit tragischem Ausgang. Die romantische Durchsetzung mit geheimnisvoller Zigeunerei, nicht unähnlich dem Michael Kohlhas von Kleist, gehörte der Moderichtung jener Zeit an. Zu den frühesten Bewunderern des Romans gehörte Storm; auch Vischer hat ihm eine seiner fein wägenden Abhandlungen gewidmet. So bekannt und beliebt wie Mörikes Erzählungen oder gar die Gedichte ist der Maler Nolten bei weitem nicht; man kommt am besten von den Novellen zu ihm und wird dann einen tiefen poetischen Genuß haben, nicht zum wenigsten durch die glockenklare, edelschöne Sprache.

Von Mörikes Erzählungen gehört eine: Mozart auf der Reise nach Prag (1853) zum klassischen deutschen Novellenschatz, und man bedauert nur, wenn man sie gelesen, daß Mörike sich in dieser Gattung nur einmal versucht hat. So gut wie frei erfunden bringt sie uns den prächtigen Menschen und Künstler Mozart in so anmutiger Vertraulichkeit nah ans Herz, daß wir kaum glauben können, dies sei Fabel, nicht Geschichte. Über welche Zauberkünste der Sprache Mörike herrscht, das vernimmt man aus den Sätzen, in denen das Finale der Oper Don Juan geschildert wird:

Mozart löschte ohne weiteres die Kerzen der beiden neben ihm stehenden Armleuchter aus, und jener furchtbare Choral „Dein Lachen endet vor der Morgenröte“ erklang durch die Totenstille des Zimmers. Wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht.

Ward in deutscher Prosa je ein schönerer Satz geschrieben als der letzte? — Mit einem ahnungsvoll schwermütigen lyrischen Schlußakkord klingt die wunderbare Erzählung aus.

„Der Bauer und sein Sohn“ (1838) ist eines der sehr wenigen gelungenen Kunstmärchen, in denen uns auch die lehrhafte Absicht gegen die Tierquälerei nicht stört. — Das schaurige Märchen Die Hand der Jezerte hat seinen eigenen Stil; sie zeigt uns Mörikes Vielseitigkeit und die Kraft, auch die ganz romantischen Gebilde festzuhalten. Dies gilt zugleich von seinem Märchen Der Schatz; obgleich darin die tollsten Dinge vorgehen, bleibt der Erzähler, völlig verschieden von Tieck und Arnim, unerschütterlich ernst und zwingt uns dadurch, ihm zu folgen. — Die kleine Novelle Lucie Gelmeroth behandelt ein schwieriges

Rätsel des weiblichen Herzens, wirkt aber nicht überzeugend genug, weil die Darstellung durch ihre Kürze das tiefe Eindringen in die letzten Seelengründe hindert.

Überaus lustig und lieblich zugleich ist Mörikes Doppelgeschichte vom Stuttgarter **Hutzelmännlein** mit der hineingewobenen „Historie von der schönen Lau". Wiederum ganz frei erfunden, — zur Überraschung Storms, der sie für „eine Figur des Volksglaubens" gehalten hatte —, erweckt die Geschichte von der Donaunixe Lau, die unter den schwäbischen Bauern bei Blaubeuren auftaucht, völlig die Empfindung, daß man es mit einer uralten Volksage zu tun habe. Wie die Halbnixe mit den Menschenkindern gemütlich, fast spießbürgerlich verkehrt und doch ihre geheimnisvolle Nixennatur bewahrt; wie sie die schier unlösliche Aufgabe: „sie möge eher nicht eines lebenden Kindes genesen, als bis sie fünfmal von Herzen gelacht haben würde", nach und nach wirklich löst, das ist ein kaum zu überbietendes Meisterstückchen freischaltender dichterischer Bildnerei. Moritz von Schwinds reizende Zeichnungen zur schönen Lau gleichen ganz der Stimmung seiner Bilder zu den Sieben Raben. — Mörikes Verserzählung in sieben kurzen Gesängen: Idylle vom Bodensee (1845) ist als Ganzes zu locker gebaut, die Nebendinge erdrücken die Hauptsache, doch findet sich im Einzelnen auch viel Reizvolles.

Endlich sei mit Nachdruck auf Mörikes **Briefe** hingewiesen, die uns den Menschen wie den Schriftsteller aus noch unmittelbarerer Nähe und im freundlichsten Lebenslicht offenbaren.

In einem seiner Jugendbriefe, an Waiblinger, schildert Mörike den Grund seiner Dichterseele:

> Ich sage Dir, eine bewegliche, nicht gerade traurige Musik, oft eine fröhliche, kann mir manchmal mein Innerstes lösen. Da versink ich in die wehmütigsten Phantasieen, wo ich die ganze Welt küssend voll Liebe umfassen möchte.

Diese lösende Musik vernehmen wir in Mörikes Lyrik durchweg. Sie ist reine Lyrik, ganz frei von irgendwelcher politischen oder sonstigen Absicht. Dazu der Springquell des Ausdrucks, das Fehlen stehender lyrischer Wendungen, das Freisein von jeder Phrase, die strenge Selbstkritik, die alles nicht Vollwichtige aus der Gedichtesammlung ausgeschlossen hat, so daß man in dem ganzen Bande kaum auf eine schwache Stelle stößt. Es gibt Bilder, oft nur in wenigen Worten, ja Silben, die sich unzerstörbar einprägen, so in den Versen: O flaumenleichte Zeit der dunkeln Frühe! — oder: Zierlich ist des Vogels Schritt im Schnee, Wenn er wandelt auf des Berges Höh. Aus vollem Herzen muß man in Gottfried Kellers Ausruf über Mörike einstimmen: „Er ist doch ein famoser Poet, von einer unvergleichlichen Anmut und Feinheit; es ist gerade, wie wenn er der Sohn des Horaz und einer feinen Schwäbin wäre." Und wie völlig albern erscheint uns heut ein Urteil des sich hoch über Mörike erhaben dünkenden Gutzkow noch aus dem Jahr 1878: „Der ganze Mensch bleibt im Schlafrock und Pantoffeln (wegen des Mangels an „Tendenz"!). Schläfrig wandelt ein Träumer mit seiner glücklichen Sprachfertigkeit, die Tausende haben, durchs Leben." Mörike sei „ein achtbarer Kopf", sein Maler Nolten „in hohem Grade schwach", seine „Gelegenheitslyrik nicht nur dilettantisch, sondern die reine Armut", und das Hutzelmännlein „ein Ding, das gar nichts sage". — Wo steht heute Mörike, und wo sein Beurteiler Gutzkow!



Vierundzwanzigstes Buch.

In dem deutschen Dichterwald.

Nicht an wenig stolze Namen
Ist die Liederkunst gebannt;
Ausgestreuet ist der Samen
Über alles deutsche Land. (Uhland.)

Einleitung.

Wir gelangen in den Zeitraum, in dem Uhlands Aufforderung, zu singen, wem Gesang gegeben, von den deutschen Sängern mit wachsendem Eifer befolgt wurde. Es gab keinen deutschen Gau, von Ostpreußen bis zum Bodensee, von den Mündungen der Ems, der Weser und der Elbe bis zu den österreichischen Alpen und den ungarischen Pusztenstädten deutscher Zunge, in denen es nicht von allen Zweigen schallte. Es geht fast über Menschenkraft, sich in jenem deutschen Dichterwalde zurechtzufinden; denn nicht mehr wie zu den Zeiten der Klassiker und selbst noch in den Blütetagen der schwäbischen Dichtungsgenossen handelt es sich um Dutzende von Bänden, die zu durchlesen sind, sondern um Hunderte mit ihren vielen tausend Liedern, und strenger als bisher muß der Maßstab für das Geleistete werden. Der sprachliche und künstlerische Höhenstand deutscher Dichtung hatte sich in den zwei Menschenaltern seit den Stürmern und Drängern durch die klassischen Vorbilder so gehoben, daß es uns nicht wundernehmen darf, Hunderten von Gedichten in der Zeit nach der Ausblüte der Romantik bis in die vierziger Jahre zu begegnen, die uns im 18. Jahrhundert mit gerechtem Staunen erfüllen würden. Nunmehr bricht die Zeit an, wo Schillers Spruch erst seine volle Wahrheit gewinnt von den Menschen, denen ein Vers in einer gebildeten Sprache gelingt, die für sie dichtet und denkt. Die Literaturgeschichte muß der Vollständigkeit wegen und weil sie Geschichte ist auch manches von dem verzeichnen, was als Beweis für den Geschmack unserer Voreltern wichtig ist; eingehend aber kann sie nur behandeln, was auch unsern immer strenger werdenden Ansprüchen an echte Lyrik Stand hält. In keinem großen Literaturlande nimmt man es mit der Lyrik, dem Prüfstein für die Echtheit des Metalles der Dichtung, so streng wie in Deutschland; man wird dabei für die älteren Zeiten sogar ungerecht, indem man von der Gefühlsverfeinerung und der ins Ungeheure gewachsenen Literaturkenntnis der Gegenwart aus die vergangenen Zeiten wertet. Einer der Strengsten, Storm, schreibt einmal an einen der Echtesten, Keller:

Gestehen muß ich, daß ich im Punkte der Lyrik ein mürrischer, griesgrämiger Geselle bin; auch den Meistern glückt's darin höchstens ein halbes, allerhöchstens ein ganzes Dutzend Mal.

Eines gewahren wir bei der Rückschau auf das Menschenalter etwa von 1810 bis 1840 mit verwirrender Fülle: wie überreich ist doch die deutsche Lyrik seit einem Jahrhundert! So reich, daß die Namen einst für sehr bedeutend gehaltener Dichter verklingen und ihre Werke beinah spurlos vergessen werden können, ohne daß wir einen Verlust empfinden.

Außer den sich von selbst ergebenden Sondergruppen der deutschen Liederdichter jener Zeit: der Frauen, der Österreicher, der Dichter vom Jungen Deutschland und der vormärzlichen politischen Sänger, kann eine weitere Einteilung der neben den paar großen Namen stehenden Dichtermenge unterbleiben. Die unterscheidenden Merkmale des Gesanges sind nicht groß genug für eine Unterteilung; ja, es darf sogar als das Hauptmerkmal dieser vielen Sänger zweiter oder noch minderer Ordnung gelten, daß sie so wenig unterscheidbar sind. Sie alle haben von Goethe Süßigkeit, von Schiller Schwung, von den Romantikern und nicht zum wenigsten von Uhland eine gewisse Vertiefung in das Naturleben, in die deutsche Vergangenheit, kurz eine ihnen gemeinsame romantische Stimmung empfangen und schreiten nun in den tiefgegrabenen Bahnen weiter. Mit größerem Geschick

oft als ihre Vorgänger, aber wir hören von ihnen nur selten den Schrei des Herzens, oder „das Tirili der lyrischen Lerche“, von dem Storm nach einem Ausdrucke Leutholds spricht. Was Goethen an Byron so entzückte: ein eigenster Gesang, — bei den vielen kleinen gewandten Dichtern dieser Zeit vermissen wir ihn fast durchweg.

Die wenigst erfreuliche Seite der Lyrik dieses Zeitabschnittes ist das Nachleiern der von den Romantikern angestimmten südlichen Weisen. Die Flut der sich zwischen 1820 und 1840 über Deutschland ergießenden Sonette, Stanzen, Terzinen, Triolette, Kanzonen, Glossen, Assonanzen, Sestinen und noch mancher anderer Formen ist unermeßlich, und sie wäre hoffnungslos, wenn der Leser diese Abschnitte in den Gedichtsammlungen der Zeit nicht ohne allen Schaden ganz überschlagen dürfte, einiges bei Rückert, Chamisso und Platen abgerechnet.

Erstes Kapitel.

Friedrich Rückert.

(1788—1866.)

Der deutschen Sprache Schatz zu mehren,
Von Jugend auf war mein Bemühn,
Und dieser Trieb soll nie verblühn,
Solang des Lebens Tage wäheen.

Ein neuer Reim, ein neuee Satz
Dünkt mich ein Zuwachs jenem Schatz;
Ein andrer wirk' in andern Sphären,
Doch ich bin hier an meinem Platz. (Rückert.)

Friedrich Rückert wurde am 16. Mai 1788 als Sohn eines Rechtsanwalts in Schweinfurt geboren, als erstes von acht Kindern. In Jena studierte er Rechtswissenschaft, bald aber nur Sprachen und Literatur und erwarb den Doktortitel durch eine von sehr hohem Standpunkt geschriebene Abhandlung über den philosophischen Begriff der Philologie (1810). An den Freiheitskriegen sich zu beteiligen, machte ihm seine körperliche Schwächlichkeit unmöglich, und er durfte nur durch seine Geharnischten Sonette an der geistigen Schürung des Kampfes mitarbeiten. Nach dem Kriege lebte er einige Zeit im Hause eines literarischen Freundes Freiherrn von Truchseß, im Verkehr mit Jean Paul, Voß, Fouqué und Schwab. Cotta berief ihn 1815 in die Redaktion seines Morgenblatts nach Stuttgart, wo er mit Uhland befreundet wurde und sich mit mittelhochdeutscher Dichtung beschäftigte. Eine Reise nach Italien, dann ein längerer Aufenthalt in Koburg, wo er orientalische Sprachen auf eigene Faust trieb, eine Professur in Erlangen (1826), reiche dichterische und gelehrte Arbeit füllten die Jahre bis 1841, wo er durch Vermittelung Varnhagens an die Universität Berlin berufen wurde. Dort wurde sein Lieblingschüler der später so berühmte Max Müller. Berlin behagte dem fränkischen Dichter nicht, 1848 verließ er es für immer und siedelte sich in Neuseß bei Koburg auf eigenem Landgütchen an. Dort ist er am 31. Januar 1866 entschlafen. Außer dem frühen Verlust einer Jugendliebe und zweier Kinder in zartem Alter hat Rückerts Leben keine tiefaufwühlenden Stürme bestanden, und der Dichter mit der Riesengestalt, mit dem lockenumwallten Haupt und den tiefliegenden Augen mußte von sich bekennen:

Weil von menschlichen Geschichten
Nichts geschieht auf meiner Flur,
Hab ich einzig zu berichten
Deine Taten, o Natur.

Die neuere, sich in ihren strengen Forderungen nie genug tuende Kunstlehre der Lyrik läßt Rückert nur noch so mitgehen im großen Schwarm der älteren deutschen Dichter. Dem ist entgegenzuhalten die noch immer andauernde Beliebtheit sehr vieler Rückertscher Gedichte. Er gehört zweifellos zu den bekanntesten deutschen Dichtern überhaupt. Der Leser prüfe dies an der Hand des folgenden gewiß sehr lückenhaften Verzeichnisses, das weiterhin noch ergänzt werden wird. Da sind Gedichte wie: Ich stand auf Berges Halde, Als heim die Sonne ging, — Die sterbende Blume (Hoffe, du erlebst es noch, Daß der Frühling wiederkehrt), — Der alte Barbarossa, Der Kaiser Friederich —, das Kinderlied von den grünen Sommervögeln (Es kamen grüne Vögelein), — das andere von den drei Paaren und Einem (Du hast zwei Ohren und Einen Mund), — Die Parabel von Chidher dem ewig jungen, die andere: Es ging ein Mann im Syrerland —, ferner Des fremden Kindes

heiliger Christ, — das holde Lied Aus der Jugendzeit (Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit Klingt ein Lied mir immerdar), Spruchgedichte wie: Etwas wünschen und verlangen Etwas hoffen muß das Herz —, Sei hoch beseligt, oder leide; das Herz bedarf ein zweites Herz —, Wenn du willst in Menschenherzen Alle Saiten rühren an — und, um etwas unfreiwillig Komisches, für Rückerts Mangel an Selbstkritik Bezeichnendes anzuführen, der Spruch in der Sammlung Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenlande: Keinen Tropfen Wasser schluckt das Huhn, Ohn' einen Blick zum Himmel aufzutun. Aber diese Aufzählung könnte noch eine Seite weitergehen und würde von Rückerts unübersehbarer Vielseitigkeit nur einen Begriff geben.

In seiner frühesten Gedichtsammlung, den Geharnischten Sonetten, zeigte der nachmalige Formenmeisterer eine merkwürdige Verkennung der Einheit von Gehalt und Form. Was er in einem der markigsten, dem Freiheitskampfe Deutschlands gewidmeten Sonette zu sagen hat, ergreift uns durch den Ernst der Gesinnung, rührt uns aber nicht durch den Zauber der Töne. Von deutscher Schmach und dem Willen, sie auszutilgen, singt ein ganzer Dichter nicht in der italischen Form des Sonetts. Man liest die Stücke: „Was schmiedest du, Schmied? Wir schmieden Ketten, Ketten!“ — oder: „Wir schlingen unsre Händ' in einen Knoten, Zum Himmel heben wir den Blick und schwören“ mit Empfindung, aber man erlebt nicht die innere Erschütterung wie durch Arndts und Körners deutsche Sturmesweisen.

Die politische Komödie „Napoleon“ (Napoleon und der Drache, 1815, Napoleon und seine Fortuna, 1818) steht tief unter der Freiheitsdichtung der Zeit, ist auch von Rückert nicht in die Werke übernommen worden; einen Neudruck hat erst Ph. Stein in seiner Ausgabe Rückerts veranstaltet (Reclam).

Von Rückert dem Dichter der Liebeslyrik gilt, was von seiner dichterischen Art allgemein zu sagen ist: er schwächt die Wirkung selbst des Guten durch die Masse bis zur äußersten Ermüdung ab. Hunderte von Liedern der Liebe auf ein einziges Mädchen, und wäre sie die Huldgöttin selbst, wirken auf die Dauer nicht mehr wie Kunst, sondern wie Kunstgewerbe. Rückerts Liebesfrühling mit den endlos abrollenden Gefühlsbildern erinnern an die heutige Augenblicksphotographie. Besonders störend wirkt in Rückerts Liebesliedern die immerwährende Betonung seines Dichterberufes auch der Geliebten gegenüber. Hierdurch wird aus der Dichtung des allgemein menschlichen Gefühls eine reine Standesdichtung. Sollen Rückerts Liebeslieder nicht durch ihre Überfülle untergehen, so muß, wie überhaupt mit seinen Werken, eine strenge Auswahl vorgenommen werden. Schon Grillparzer meinte, „bei Rückert werden die sieben Mageren die sieben Fetten fressen, und es wird nichts übrig bleiben“. In eine rettende Auslese des Besten würden Lieder gehören wie:

Sie sprach: ich bin dir nicht mehr gut!
Sie sprach es mit Geberden,
Daß ich es fühlt' in Mark und Blut,
Sie sei mir gut und sei mir gut
Wie niemand sonst auf Erden.

Auch das allbekannte würde nicht fehlen: Er ist gekommen In Sturm und Regen, — Nicht mit Armen dich umschlingen (Zweiter Strauß, 27), — das stürmische Lied (III, 21):

Flügel! Flügel! um zu fliegen
Über Berg und Tal.
Flügel, um ein Herz zu wiegen
Auf des Morgens Strahl.
Flügel, übers Meer zu schweben
Mit dem Morgenrot,
Flügel, Flügel übers Leben,
Über Grab und Tod.

ferner die Lieder: der „Liebenden des Hohenliedes“ und: „Ich liebe dich, weil ich dich lieben muß“, das holdselige „Was soll ich dir für Namen geben? Mein trautes Herz! mein einz'ges Leben! Mein Sonnenblick! mein Seelenstrahl!“ — müßten hinein.

Auf den Tod seiner Kinder hat Rückert Lieder gedichtet, unter denen sich die ergreifendsten dieser schmerzensreichen Gattung finden; und doch hinterläßt auch diese Sammlung keine reine Wirkung: es sind ihrer zu viele. Paul Heyses Totenlieder, inhaltlich von gleichem Wert, erzeugen ein viel tieferes Mitgefühl, weil ihrer weniger sind. Doch wird niemand ohne schmerzliche Rührung Gedichte lesen wie: Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen, Bald werden sie wieder nach Haus gelangen —, Mein Engelchen, mein Engelchen,

Du willst gewiß entfliegen! — Du bist ein Schatten am Tage Und in der Nacht ein Licht —, Es brannt' in meiner Kammer Ein Lämplein sonst bei Nacht —, und das rührendste von allen:

Ich hab' ein Märchen gehört einmal:
Ein Mann waldeinwärts machte
Den Weg, da saß im Abendstrahl
Ein Kinderpaar und lachte.

Für Rückerts kinderliebendes Dichterherz zeugen aber auch einige seiner frühesten, für ein Schwesterchen geschriebenen Gedichtlein, die vielleicht zu seinen allerbekanntesten gehören: die fünf Märlein zum Einschläfern, vom Büblein das überall mitgenommen hat sein wollen, vom Bäumlein das andre Blätter hat gewollt, vom Männlein in der Gans, usw.

Seinen morgenländischen Forschungen verdankte Rückert die nicht übersetzte, aber im Geiste indischer Lebensbetrachtung gedichtete Weisheit des Brahmanen, eine Spruchsammlung, wie wir an Umfang keine zweite besitzen: gegen 500 Seiten. Das eintönige Versmaß: gereimte Alexandriner, dazu Rückerts unbezwingbare Neigung, alles, auch das schlechtweg Prosaische in Verse zu fassen, und die zermalmende Masse machen die Weisheit des Brahmanen zu einer Schatzkammer von vielen Perlen und Diamanten, aber von noch unendlich mehr Halbedelsteinen und Glasperlen. Auch hier ist eine Rettung nur durch eine kleine Auslese möglich, die Rückerts eigenen Spruch zu beachten hätte:

Was sich läßt in Prosa schreiben,
Sollt ihr nicht zum Verse treiben;
Laßt vergebne Mühe bleiben!

Manches aber in der Weisheit des Brahmanen gehört zur edelsten deutschen Spruchdichtung:

O glaube nicht, daß du nicht seiest mitgezählt;
Die Weltzahl ist nicht voll, wenn eine Ziffer fehlt.

Bedenke, wenn du gehst, daß nichts von dir hier bleibt,
Als was ein Wort, ein Werk von dir im Herzen schreibt.

Der Adler fliegt allein, der Rabe scharenweise.
Gesellschaft braucht der Tor, und Einsamkeit der Weise.

Man lebt nicht zweimal, und wie groß ist Deren Zahl,
Die leben auf der Welt auch einmal nicht einmal.

Durch Rückert hat die deutsche Übersetzungskunst einen in der Bemeisterung der Formen noch weit über Schlegels Shakespeare hinausragenden Gipfel erreicht. An Vielseitigkeit und grenzenloser Sprachbeherrschung ist er bis heute von keinem unserer Übersetzungsmeister, auch nicht von seinem größten Nachfolger, Paul Heyse, übertroffen worden. Er hat mit Bewußtsein die von Goethe gewiesene Richtung zur Weltliteratur deutscher Nation eingeschlagen:

Daß über ihrer Bildung Gang
Die Menschheit sich verständ'ge,
Dazu wirkt jeder Urweltsklang,
Den ich verdeutschend bänd'ge.

Aus dem persischen Schah-Name des Firdusi hat er die Erzählung Rostem und Suhrab, das morgenländische Seitenstück zum germanischen Hildebrandliede (vgl. S. 36), umgedichtet, aus dem Sanskrit die Erzählungen von Nal und Damajanti und von Sawitri, Rückerts eigenem Lieblingswerk nach G. Freytags Bericht, meisterhaft verdeutscht und, um weniger Bekanntes zu übergehen, in der Übersetzung der Makamen des arabischen Dichters Hariri (um 1100), einer Mischung aus Reimversen und gereimter Prosa, das Außerordentlichste geleistet, was der deutschen Übersetzungskunst an Sprachwitz und Sprachseiltänzerkunst je gelungen ist.

Unter den Ausbildern der deutschen Dichtersprache wird Rückert für immer einen der ersten Plätze behaupten. Auch er hat gleich Goethe unser Wörterbuch um Hunderte von kühnen Neubildungen bereichert, von denen natürlich die meisten nur vereinzelter dichterischer Sprachgebrauch geblieben sind: Abendmückentanz, Schwalbenreiseschar, Liebesätherſonnenmacht, Nachtigallenlenzgeschmetter, Frühlingsrosentag, blutverkittet, rauhgestruppt und so viele andere können niemals in die Alltagsrede, nicht einmal in die Alltagsdichtung eindringen.

Rückerts „Leben Jesu" in Versen ist nichts als eine Umdichtung der Evangelien in gereimte Kapitel; es war als gläubiges Gegenwerk zu Straußens Leben Jesu beabsichtigt,

hat aber gar keine Wirkung getan. Nichts Besseres gilt von Rückerts mancherlei Dramen: von einem Saul und David, Herodes dem Großen, Kolumbus — in drei fünfaktigen Stücken! —; sie sind schon bei Lebzeiten des Dichters unbeachtet geblieben.

Über Rückerts bleibende Bedeutung für die deutsche Literatur wird mit größerer Sicherheit erst geurteilt werden, sobald die gerade für ihn so notwendige Auslese des Besten getroffen ist. Rückerts Verhängnis war die Leichtigkeit, mit der er alle dichterischen Formen spielend beherrschte. Allzu kritiklos gegen sich selbst, hat Rückert die Grenzen zwischen Alltagsprosa und Poesie mißachtet. „Jedes unbedeutende Schlaglicht, das auf irgend einen Gegenstand fällt, aufzufangen, keinen Scherz, keinen Einfall zu verschmähen, — wenn das Dichten heißt, so hat in meinen Augen die Dichtkunst keine Würde mehr und kein Gewicht": so lautet Hebbels strenges Urteil über Rückert, wogegen einzuwenden wäre, daß nicht im Anfertigen, sondern im Druckenlassen all dieser reimenden Handfertigkeiten der Fehler Rückerts bestand. Seine dichterische Welt lag nicht in den Tiefen des Lebens und der Kunst, sondern in der endlos mannigfaltigen Gestaltung leicht zu beherrschender Gebiete der Oberfläche. Er vermag hierin Stimmungen zu erzeugen und festzuhalten: man denke nur an sein wunderbares Lied Aus der Jugendzeit; er ist aber außer Stande, kraftvoll zu gestalten, weshalb ihm auch keine einzige Ballade ernsten Gehaltes geglückt ist. Er war der Philologe unter den Dichtern und der Dichter unter den Philologen, ein Vermittler fremder Literaturen, dessen Einflusse wir in einem späteren Zeitraum vielfach begegnen werden, z. B. bei Geibel, Schack und Bodenstedt, und auch zum deutschen Liederschatz hat er eine lange Reihe seiner Stücke beigetragen. Wir werden Rückert nicht zu unsern größten Dichtern zählen, doch wird er unter denen nach den Größten seinen Platz behaupten.

Zweites Kapitel.

Chamisso.

(1781—1838.)

Franzos' an Blut und ritterlichem Feuer,
Ein Deutscher an Gemüt und zartem Sinnen,
So durften wie als Unsern dich gewinnen,
Du löwenmähnig Haupt, uns doppelt teuer.
(Heyse.)

Chamisso hat sich einmal selbst eine Unsterblichkeit von fünfzig Jahren prophezeit, als er erfuhr, daß einige seiner Gedichte in die Schullesebücher aufgenommen waren. Seine Unsterblichkeit nähert sich jetzt dem vollen Jahrhundert, und es hat nicht den Anschein, als ob sie damit abgeschlossen wäre. Er gehört noch zu den lebendigen Kräften in unserer dichterischen Literatur, und auf einem Gebiet ist er nicht oft übertroffen worden: in der kurzen Verserzählung.

Chamissos persönliche Dichtererscheinung ist etwas Einziges in der Weltliteratur. Der Sohn eines fremden Volkes, des französischen, wird nach Deutschland verpflanzt und wird hier so ganz deutsch, daß man ihn geradezu als den Sänger des deutschen Gemütes und der Poesie der deutschen Familie ansehen kann:

Ein Fremdling warst du unserm deutschen Norden,
In Sitt' und Sprache andrer Stämme Sohn.
Und wer ist heimischer als du ihm worden?
(Dingelstedt.)

Karl Louis Adelaide (Adelbert in Deutschland genannt) de **Chamisso** de Boncourt wurde am 30. Januar 1781 auf dem Schlosse seiner Väter Boncourt in der Champagne aus altem Adelshause geboren. Er begleitete seine 1790 vor der Revolution fliehenden Eltern nach Preußen, wurde 1796 Page der preußischen Königin, trat 1798 in das preußische Heer, wurde 1801 Leutnant. Seine Eltern kehrten in diesem Jahre nach Frankreich zurück, Adelbert von Chamisso blieb in Deutschland. In Berlin mit Varnhagen, dem literarisch strebenden Eduard Hitzig und Andern befreundet geworden, mit ihnen sogar zu einem Dichterbunde Der Nordstern vereinigt, gab der junge deutschgebildete Franzose von 1804 bis 1806 einen eigenen Musenalmanach heraus, mußte aber seine dichterischen



Adalbert von Chamisso.
(1781—1838.)

Zu S. 774.

Arbeiten beim Ausbruch des Krieges Preußens mit Frankreich einstellen. Als preußischer Offizier hat er in der Festung Hameln gedient, gegen deren schimpfliche Übergabe an die Franzosen er sich „mit tiefem Ingrimm der Seele" empörte. Die Jahre von 1806 bis zur Erhebung Preußens in den Freiheitskriegen waren für Chamisso eine Zeit der Herzensqual. Hin- und hergerissen zwischen der Liebe für Frankreich, das Land seiner Väter, und Deutschland, das Land seines geistigen Lebens, rief er aus: „Die Zeit hat kein Schwert für mich!" Nicht unähnlich Heinrich von Kleist hat er, der Franzose, unter dem Unglücke Preußens gelitten. Dazu kam noch sein besonderes Leid, das er in einem Brief an Varnhagen aussprach: „Mein Vater ist gestorben, meine Mutter ist gestorben. Nur ein Fremder kann ich in den Häusern meiner Angehörigen sein, ich habe kein Haus mehr." Und ein andres Mal: „Frankreich ist mir verhaßt, und Deutschland ist nicht mehr." Und doch konnte Chamisso nicht ohne tiefes Weh die geschlagenen, verwundeten und zerlumpten Franzosen aus dem russischen Feldzug heimkehren und den Sturm in Deutschland losbrechen sehen. Aus dieser Stimmung heraus hat er 1813 seinen Peter Schlemihl, die Geschichte des Mannes ohne Schatten, gedichtet. Nach dem Kriege schloß er sich dem russischen Grafen Romanzoff zu einer Reise um die Welt an, die vom Juli 1815 bis in den Oktober 1818 dauerte, seine naturwissenschaftlichen Kenntnisse bereicherte und ihm manchen dichterischen Stoff bot. Die Beschreibung dieser Reise, ein lesenswertes Buch, hat er später veröffentlicht. Nach Berlin zurückgekehrt und dort glücklich vermählt, erhielt er eine Anstellung am Botanischen Garten und schuf, namentlich in den zwanziger Jahren, seine meisten Gedichte, wurde 1835 Mitglied der Berliner Akademie der Wissenschaften und starb am 21. August 1838 in dem Hause Friedrichstraße 235, in dem die meisten seiner Dichtungen, auch Frauenliebe und -Leben, entstanden sind. Auf dem Monbijou-Platz in Berlin erhebt sich sein von der Stadt Berlin errichtetes Denkmal.

Chamissos Dichtungen sind einer der wenigen starken Beweise für die Macht der Umgebung und Erziehung über die Rasse. Ein Gedicht wie „Schloß Boncourt" hätte kein französisch erzogener Franzose schreiben können; seine Liederreihe „Frauenliebe und -Leben", mehr noch die „Lebens-Lieder und -Bilder", seine vielen von echtgermanischem Humor durchtränkten erzählenden Gedichte und Scherzlieder sind so kerndeutsch wie nur irgend etwas in unserer Literatur. Und wer kann ohne Rührung die deutschen Gedichte dieses französischgeborenen Mannes an die Heimat seiner Seele lesen:

Bei der Rückkehr. (Swinemünde im Oktober 1818.)

Heimkehret fernher aus den fremden Landen,
In seiner Seele tief bewegt, der Wandrer;
Er legt von sich den Stab und knieet nieder,
Und feuchtet deinen Schoß mit stillen Tränen;
O deutsche Heimat! — Woll' ihm nicht versagen
Für viele Liebe nur die eine Bitte:
Wann müd' am Abend seine Augen sinken,
Auf deinem Grunde laß den Stein ihn finden,
Darunter er zum Schlaf sein Haupt verberge.

Mit gutem Grunde durfte Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz an Chamisso schreiben: „Wo haben Sie das Goethische Deutsch her? Manche Franzosen haben wohl ein Herz für Deutschland und seine Sprache gewonnen, aber nie hat irgend einer es den Besten gleich und darüber hinaus getan in der Sprache, wie das von Ihnen geschehen."

Die erste Ausgabe von Chamissos Gedichten erschien in sorgfältiger Auswahl 1831 und eroberte sich sogleich Bewunderer in allen Ständen. Nicht jedes ist vollwichtige Poesie, nicht alles ist lebendig geblieben; die noch heut allgemein gekannten Gedichte aber zeigen uns Chamisso als einen Sänger von nicht geringem Umfang der dichterischen Tonleiter. Von den einfachsten Kinderliedern wie „Mutter, Mutter, unsre Schwalben" bis zu so furchtbaren Klängen wie in dem Gedicht von der Giftmischerin (Dies hier der Block und dorten klafft die Gruft) beherrscht Chamisso das bewegte Herz. Unter unsern älteren Dichtern gibt es kaum einen zweiten von solcher Vielseitigkeit der Stimmungen. Zu den weithin bekannten Gedichten gehören von Chamisso nicht viel weniger als von Rückert, ja selbst von Uhland. Auch bei ihm bedarf es keiner Aufzählung, sondern nur eines Andeutens für das

Gedächtnis. Am beliebtesten, zum großen Teil durch die Macht des Gesanges, sind immer noch die Lieder in der Reihe „Frauenliebe und -Leben"; doch sind nicht sie mit ihrer schmachtenden Süßlichkeit die wertvollsten unter Chamissos Gedichten, allenfalls mit der einen Ausnahme des ernsten Liedes: „Nun hast du mir den ersten Schmerz getan".

Dichterisch wertvoller sind die meisten Lieder der Reihe „Lebens-Lieder und -Bilder", ein liebenswürdiges lyrisches Seitenstück zu Schillers Glocke. Auch hierunter ist das ernste Schlußgedicht das bedeutendste: „Bestreut mit Eichenlaub die Bahre dort."

Unter Chamissos vermischten Gedichten sind nicht nur die bekanntesten, sondern auch die künstlerisch wertvollsten: das von der Alten Waschfrau, diese ergreifende Verklärung des niedrigen Alltaglebens durch die Poesie, Chamissos edelstes und wohl auch schönstes Gedicht, — und der Ausdruck schmerzvollen Heimwehs des Mannes nach dem verlorenen Jugendglück in „Schloß Boncourt". Die Poesie der Sehnsucht hat kaum ein vollendeteres Kunstwerk als dieses deutsche Gedicht eines Franzosen hervorgebracht. Wie durchaus nur deutscher Dichter Chamisso geworden war, das beweist die von ihm später angefertigte minderwertige französische Übersetzung, von der hier eine kurze Probe:

Je rêve encore mon jeune âge	Sol, que je chéris, sois fertile,
Sous le poids de mes cheveux blancs,	Je te bénis d'un cœur serein,
Tu me poursuis, fidèle image,	Bénis quelqu'il soit, l'homme utile
Et renais sous la faux du temps. —	Dont le soc sillonne ton sein.

Als Meister der Verserzählung, der Ballade, der Romanze und der verwandten Gattungen steht Chamisso in der ersten Reihe. Dabei zeigt er eine Eigenschaft, die gerade diesen Dichtungen einen besondern Reiz verleiht: Humor in allen seinen Farben, vom behaglichen und gemütlichen bis zum herben, ja fürchterlichen. Seine Erzählungen in Versen: Böser Markt (Einer kam vom Königsmahle), Der rechte Barbier (Und sollt' ich nach Philisterart Mir Kinn und Wange putzen), Das Urteil des Schemjaka, Vetter Anselmo — gehören einer dichterischen Gattung an, in der es keiner Chamisso zuvortut; sie erinnern an die altfranzösischen Fabliaux. Von seinen ernsten, ja tragischen Verserzählungen sind Die Löwenbraut und Abdallah bekannter als die künstlerisch noch wertvolleren: Der Bettler und sein Hund, Verdugo, der nach einer Erzählung Mérimées gedichtete Mateo Falcone, die Terzinendichtung von Francias Tode, die sich in Prosa schon in Wackenroders Herzensergießungen eines Klosterbruders (vgl. S. 715) findet. Die größere Dichtung Salas y Gomez, eines der gewichtigsten Werke Chamissos, ist zugleich die Perle seiner Terzinengedichte.

Für Chamissos Humor zeugen seine lustigen und geistreichen Liederchen: Minnedienst, Kleidermachermut, vor allem das Gedicht von Einem dem's zu Herzen ging, daß ihm der Zopf so hinten hing, und erwähnt sei auch, daß von Chamisso das geflügelte Wort herrührt: „Und der König absolut, Wenn er unsern Willen tut" (im Nachtwächterlied).

Von seinen größeren Dichtungen, darunter einer Umarbeitung des Armen Heinrichs von Hartmann von Aue und der anmutigen „Fabel Adelberts", hat sich die Prosaerzählung Peter Schlemihl (1813) als ein Werkchen von Dauer bewährt. Entstanden ist er aus einer Zufallsfrage an Chamisso, dem sein Reisegepäck verloren gegangen: ob er nicht auch seinen Schatten verloren habe? Daß aber der Dichter bei der Ausführung des fruchtbaren Gedankens aus tieferem Grunde geschöpft hat, daß er sich selbst als den Mann ohne Schatten, nämlich ohne festen Mittelpunkt des Lebens, empfand, das zeigt uns ein von ihm aufgezeichnetes Gespräch mit Frau von Staël, bei der er 1807 in Coppet geweilt hatte. Darin beklagte sich Chamisso als „einen Franzosen in Deutschland und Deutschen in Frankreich, Katholiken unter Protestanten, Protestanten unter Katholiken, Jakobiner unter den Aristokraten und für die Demokraten ein Adeliger. Je ne suis nulle part de mise (ich bin nirgend an meinem Platze)".

Wer in Chamisso nur den zarten Dichter von Frauen-Liebe und -Leben und der Lebens-

Lieder und -Bilder, auch den Dichter solcher Deklamationstücke wie der Löwenbraut schätzt, der übersieht eine wichtige Seite seiner Dichtung, durch die er schon hinüberreicht in die bald nach seinem Tode beginnende Zeitspanne der politischen, ja der sozialen Poesie. Leise zuerst in den beiden Liedern von der alten Waschfrau, lauter in dem vom Bettler und seinem Hunde, dann in dem Invaliden im Irrenhaus, auch in einigen Übersetzungen sozial gefärbter Gedichte Bérangers, im Gebet der Witwe, im Nachtwächterliede zeigen sich die Spuren einer neuen, sich dem wirklichen Leben absichtsvoll zuwendenden Dichtung. Chamisso, der gefühlvolle Dichter schwärmerischer Mädchenliebe und gemütlichen Familienlebens, war zugleich einer unserer frühesten „Realisten", wie man küchenlateinisch die Künstler nennt, die von der Wirklichkeit ausgehend ins Bereich der Dichtung emporsteigen. Und von ihm rührt der Trinkspruch von 1831 her auf die nahende Zeit, wo „donnernd der Geschichte Strom Die starren, langgehegten Eisesfesseln sprengt."

Drittes Kapitel.

Platen.

(1796—1835.)

Ich war ein Dichter und empfand die Schläge
Der bösen Zeit, in welcher ich entsprossen;
Doch schon als Jüngling hab' ich Ruhm genossen,
Und auf die Sprache drückt' ich mein Gepräge.

Die Kunst zu lernen, war ich nie zu träge,
Drum hab' ich neue Bahnen aufgeschlossen,
In Reim und Rhythmus meinen Geist ergossen,
Die dauernd sind, wofern ich recht erwäge.

Gesänge formt' ich aus verschiednen Stoffen,
Lustspiele sind und Märchen mir gelungen
In einem Stil, den keiner übertroffen:

Der ich der Ode zweiten Preis errungen
Und im Sonett des Lebens Schmerz und Hoffen
Und diesen Vers für meine Gruft gesungen.

(Platen.)

Als Zeitgenosse des greisen Goethe, der Freiheitsdichter, Uhlands und der schwäbischen Sänger, Rückerts, Chamissos und Grillparzers hat der Graf Platen gedichtet, durch dessen Werke sich der immer wiederkehrende Klageton zieht, Deutschland habe keine große Dichtung, und ihn erkenne es nicht nach seinem vollen Wert an. Glücklos hat er gelebt, freudenbaar hat er geschaffen, freiwillig heimatlos ist er auf fremdem Boden gestorben und bestattet. Und bis heut ist der Zweifel, ob Platen ein großer Dichter gewesen, nicht so geschlichtet wie über die größeren vor ihm und nach ihm. Streit hat er im Leben erregt; Streit erweckt bei den Freunden der Dichtung sein Name vielfach noch immer.

Graf August von **Platen-Hallermünde** wurde am 24. Oktober 1796 als Sohn eines Oberforstmeisters in Ansbach aus altem, ursprünglich norddeutschem Adelsgeschlecht geboren, trat 1812 als Page in den Dienst des Wittelsbachischen Königshauses, wurde 1814 bayrischer Offizier, verließ das Heer, um seinem höheren Bildungsdrang auf den Universitäten Würzburg und Erlangen zu genügen, und begann mit einem Bändchen Gaselen 1821 seine dichterische Laufbahn. Mit Rückert und Jean Paul, auch mit Jakob Grimm wurde der junge Dichter bekannt, 1821 wurde er von Goethe in Weimar empfangen, sein Ruf als Dichter begann zu steigen; doch nicht hoch genug für Platens Ehrgeiz: der Heimat und ihrer angeblichen Mißachtung überdrüssig, verließ er 1826 Deutschland, das er nur einmal noch für kurze Zeit wiedersah (1832), und verlebte die letzten neun Jahre in Italien, meist in dessen Süden. In Neapel wurde er mit dem Dichter Leopardi bekannt; manche innige Freundschaft mit Italienern schloß der gleich Winckelmann aus der Freundschaft eine Leidenschaft machende Dichter, und eine Freundeshand, die des sizilischen Edelmanns Landolina hat ihm die letzte Stätte im Garten seines Besitztums bereitet. Am 5. Dezember 1835 ist Platen zu Syrakus auf der Flucht vor der Cholera an einem typhusartigen Fieber gestorben. Über seinem Grab in der Villa Landolina erhebt sich ein Denkstein, auf dem er mit italienischem Pompe Princeps poetarum Germanicorum genannt wird.

Um Platens Dichtungen nicht falsch zu beurteilen, müssen wir die Stürme dieser unruhvollen Seele kennen. Ihm genügte nicht die Freude am Schaffen, die Goethen auch gegenüber der gröblichen Verständnislosigkeit der Leser oft hatte genügen müssen. Platens Ehrsucht verlangte die laute und allgemeine Anerkennung als des ersten unter den deutschen Dichtern neben und nach Goethe. Was ihm Heine mit gereizter Entstellung vorgeworfen: den Stolz auf sein Grafentum, davon war Platen frei; vielmehr muß man ihn als einen durchaus liberal gesinnten Aristokraten bezeichnen, ihn, der zur Zeit des russischen Druckes auf die ganze europäische Politik aus seinem Hasse gegen Rußland und seiner Begeisterung für die polnischen Freiheitskämpfer kein Hehl machte. Was Platen zur Charaktergröße und zum Vollbringen eines bezwingenden Kunstwerkes gemangelt hat, das ist in Goethes Urteil unübertrefflich ausgedrückt: „Er besitzt manche glänzende Eigenschaften, allein ihm fehlt die Liebe", und er wendet auf Platen den Spruch aus dem Korintherbrief an vom Reden mit Menschen- und mit Engelzungen ohne die Liebe. In selbstquälerischer Seeleneinsamkeit lechzt er nach Dichterruhm; wo er des Ruhmes heilige Kränze auf der gemeinen Stirn entweiht glaubt, da bricht sein Haß wie gegen einen persönlichen Feind zornvoll aus, da sieht er literarische Bündelei, die ihm den gebührenden Ruhm rauben will. Der stete Unfriede seines Lebens wird zum zerfressenden Scheidewasser auch für seine größeren Dichtungen, und sein Selbstgefühl steigt auf eine Höhe, wo es in krankhaften Wahn hinübergleitet.

Ja, Platen war ein kranker Geist; nur Krankheit erklärt und entschuldigt Äußerungen des Größenwahns, wie sie sich in Briefen und Dichtungen an so vielen Stellen finden. Ganz in der Art des berüchtigten Schlegelschen Sonettes (vgl. S. 706) besingt Platen sich selbst in dem Sonett, das über diesem Abschnitte steht. Ein gesunder Geist hätte Anderen überlassen, von ihm zu rühmen:

> Etwas ist in meinen Liedern, was den Menschen wohlgefällt,

und wäre vor der Lästerung zurückgeschreckt:

> Als Ihn des Bezirks Landpfleger gefragt: Sprich! bist du der König der Juden?
> Nicht leugnet der es bescheiden hinweg. Er erwiderte ruhig: Du sagst es!
> Euch sagt der Poet: Das bin ich! (in der 1. Parabase des Ödipus).

Gegen den Vorwurf des Selbstlobes hat er sich in Versen verteidigt, die uns gerade als Beweis eines ungesunden Seelenlebens rühren:

> Nicht mich selber, ich rühmte den Genius, welcher besucht mich,
> Nicht mein Sterbliches, mein flüchtiges, irdisches Nichts!
> Weil ich bescheiden und still mich selbst für viel zu gering hielt,
> Staunt' ich in meinem Gemüt über den göttlichen Gast.

Platen ist unfähig, Tadel selbst von den Nächststehenden zu ertragen; nicht als wilder Jüngling, sondern als 29jähriger Mann hat er an die eigene Mutter, die irgendwelche Bedenken gegen seinen „Schatz des Rampsinit" geäußert, einen Brief geschrieben, der nur durch Geisteskrankheit entschuldigt werden kann; er spricht von ihren „groben Infamien", nennt ihre Briefe die „Geißel seines Lebens" und droht, sie in Zukunft ungelesen zurückzuschicken! Sein unbefriedigter Ehrgeiz wütet gegen das eigene Vaterland, das an seinem großen Sohn ungerecht handle, und zürnt:

> Es steht bei dir, ihm (Platen) vorzuziehn Lappalien, Du nordisch Volk, ihn aber schützt Italien.

Er ruft ihm zu:

> Einst — werdet ihr, wiewohl zu spät, mich bitten Und rufen dann die Kunst und ihren Meister.

Er wagt, in einem Gedicht „Gerechte Rache" zu schreiben:

> Säng' er noch jetzt! ruft dann mancher vergebliche Wunsch.
> Ach wir lauschen umsonst, wie seine Hexameter wogen,
> Wie sein männlicher Geist auf dem Pentameter schwebt!

Immer noch größere Dinge verspricht er der Welt in der Zukunft, und daß er sie nicht schon vollbracht, sei einzig des Vaterlandes Schuld:

> Größres wollt' er wohl vollenden; doch die Zeiten hindern es:
> Nur ein freies Volk ist würdig eines Aristophanes.

Hatte Heine so unrecht, als er Platen vorwarf, er „kündige eine große Tat in Worten prahlend an", und ihm mit dem Hinweis auf unsere klassische Dichtung in wahrlich unfreieren Zeiten zurief:

> Wahre Prinzen aus Genieland zahlen bar, was sie verzehrt,
> Goethe, Schiller, Lessing, Wieland haben nie Kredit begehrt.

Felix Mendelssohn schrieb über eine Begegnung mit Platen in Rom: „Er schimpft auf die Deutschen gräßlich, vergißt aber, daß er es auf deutsch tut." Leider hat Platen auf Deutschland nicht bloß im Gespräche geschimpft, sondern auch in seinen Dichtungen:

> Dies Land der Mühe, dieses Land des herben
> Entsagens werd' ich ohne Seufzer missen —
> Zurück nach Deutschland wend' ich kaum die Blicke,
> Ja kaum noch vorwärts nach Italiens Grenzen. —
> Mein Geist, bewegt von innerlichem Streite,
> Empfand so sehr in diesem kurzen Leben,
> Wie leicht es ist, die Heimat aufzugeben.

Und was anderes als die Gemütsverfinsterung eines Kranken konnte ihn Verse dichten lassen wie diese furchtbaren an Deutschland,

> Wo mir zerrissen sind die letzten Bande,
> Wo Haß und Undank edle Liebe lohnen,
> Wie bin ich satt von meinem Vaterlande!

Durch Goethes Westöstlichen Divan und Rückerts Gaselen angeregt, dichtete der junge Platen seine ersten Versuche in dieser morgenländischen Form und ließ 30 Gaselen in einem besondern Heft erscheinen (1821). Gleich Rückert fiel auch er dem Verhängnis zum Opfer, das in der leicht zur Lächerlichkeit führenden Gaselenform liegt, wenn nicht ein tadelloser Geschmack sie beherrscht. Platen hat eines der reizendsten Gaselen deutscher Zunge geschrieben: das von der Lilie, der blanken, die im Wasser hin- und herwogt; er hat aber auch einige der geschmacklosesten Proben dieses Versmaßes gegeben, so z. B. in dem Gasel:

> Schwarzes Auge! Goldne Locken!
> Üpp'ge Glieder, schön gebaute!
> Nach dem Vließe deiner Locken
> Fährt mein Herz als Argonaute.

Goethe sprach sich zu Eckermann (1823) freundlich über Platens erste Dichtungen aus; Immermann schrieb jenen groben, aber gewiß nicht grundlosen Zweizeiler, durch den er Platens lebenslänglichen Haß hervorrief:

> Von den Früchten, die sie aus dem Gartenhain von Schiras stehlen,
> Essen sie zu viel, die Armen, und vomieren dann Gaselen.

Von Platens **Gedichten** in den verwickeltsten antiken und selbsterfundenen Odenmaßen, denen er ähnlich wie Klopstock das Versschema zum richtigen Verständnis vorandruckte, hat Paul Heyse, selbst ein Meister der Form und ein Bewunderer Platens, den er genannt den „Moses in der Prosodik, Der in steinerne Tafeln die zehn Gebote des Wohlklangs Grub", sagen müssen:

> Doch in Zuckungen förmlich
> Fällt ihm in Oden und Hymnen die gliederverrenkende Muse,
> Daß dem geneigtesten Leser, entwöhnt seit Jahren der Schulbank,
> Will er im Verstakt bleiben, der Angstschweiß strömend hervorbricht.

Platens Oden sind auch inhaltlich wenig bedeutend. Nicht viel Besseres läßt sich von seinen Eklogen und Idyllen sagen, etwa mit Ausnahme der ersten: „Hast du Capri gesehn und des felsenumgürteten Eilands Schroffes Gestad' als Pilger besucht —". Seine Sonette klingen meist geziert, so auch das auf Shakespeare mit dem wenig geschmackvollen Vers: „Du ziehst bei jedem Los die beste Nummer." Das schönste der Sonette ist das auf Venedig (1824): „Venedig liegt nur noch im Land der Träume."

Man sollte denken, ein Gemüt wie Platens mit seinem nagenden Groll müßte zur Meisterschaft im Epigramm, wenn auch nur im gehässigen, gelangen. Platen hat kein

einziges mit Recht berühmt gewordenes Epigramm gedichtet, weil er das Unentbehrlichste dazu nicht besaß: den schlagenden Witz. Allenfalls verdient sein Epigramm „An einen Despoten", den jeder sogleich erkannte, Erwähnung:

> Teuflischer Heuchler! du machst mit der Rechten das Zeichen des Kreuzes,
> Doch mit der Linken indes schlägst du die Völker ans Kreuz!

Sein Haß gegen Rußland verführte ihn, in einem seiner Epigramme von den „sogenannten Freiheitskriegen" zu sprechen, nur weil sie mit Hilfe der Russen geführt worden waren. Von Platen rührt auch das Wort vom „Rubel auf Reisen" her.

Wer heute den Dichter Platen bewundert, der meint vor allem den Lieder- und Balladensänger. Als seine schönsten kleineren Gedichte werden in allen Sammlungen bis zu den Schulbüchern immer wieder etwa diese angeführt: von Liedern das 1819 entstandene „Laß tief in dir mich lesen"; das aus dem nächsten Jahre: „Ich raffte mich auf in der Nacht, in der Nacht", und von den Balladen allen voran: Das Grab im Busento (1820), Der Pilgrim vor St.-Just (1819), das Klagelied Kaisers Ottos III., wohl das klangschönste Platensche Gedicht: „O Erde, nimm den Müden, Den Lebensmüden auf", — Zobir, Harmosan, Der Tod des Carus. Von den Gedichten Platens aus der letzten Zeit ist das schwungvollste und sprachlich hinreißendste das aus dem Mai 1835 an Cypris:

> Inbrünstige, fromme Gebete
> Dir, Kypria, send' ich empor,
> Indem ich die Küsten betrete,
> Die Haine, dir eigen zuvor!
>
> Du lächelst noch immer dem Gruße
> Der Gläubigen, innig und mild:
> Nie konnten die Götzen der Buße
> Verdrängen das göttliche Bild.

Leider wird dieses schöne Gedicht mit seiner ergreifenden Schlußstrophe: „Nun möcht' ich genießen der Ernte Nach langem und innigem Fleiß" — ein halbes Jahr vor seinem Tode gedichtet — aufs peinlichste entstellt durch die unmittelbar vorangehenden Verse von den „sikulischen Knaben, die so schön wie die samischen sind."

Zu den klangvollsten Gedichten Platens gehören auch die Schlußverse (Parabasen) seiner Dramen; nur darf nicht übersehen werden, daß darin zuweilen sehr wenig neue, ja geradezu plattgewöhnliche Dinge als große neuentdeckte Wahrheiten pomphaft ausgesprochen werden, so z. B. in den Versen:

> Wen die Natur zum Dichter schuf, den lehrt sie auch zu paaren
> Das Schöne mit dem Kräftigen, das Neue mit dem Wahren;
> Dem leiht sie Phantasie und Witz in üppiger Verbindung
> Und einen quellenreichen Strom unendlicher Empfindung.

Platens Verserzählung in reimlosen trochäischen Fünffüßlern: „Die Abbassiden" (1830) in neun Gesängen zeigen ihn nicht als einen hervorragenden Epiker; die neun Gesänge bestehen zum nicht geringen Teil aus endlosen Reden, und das ermüdende Versmaß bietet auch dem Formenmeister Platen keine Gelegenheit, seine Kunst zu erweisen. Seine Prosaschrift „Geschichte des Königreichs Neapel von 1414 bis 1442" ist ein trockenes Werk, das nirgend die Hand eines dichtenden Schriftstellers zeigt.

Platen selbst hat mehr von seinen Dramen als von seinen Gedichten höchsten Ruhm gefordert und Unsterblichkeit gehofft. Die Dramen, durch die er am meisten Aufsehen oder Ärgernis erregt hat, sind die satirischen Komödien: Der Schatz des Rampsinit, Die verhängnisvolle Gabel, Der romantische Ödipus. Sein Muster war Aristophanes, den er auch bis in die Versform, namentlich in den Parabasen, nachahmte. Alle drei sind Literaturkomödien, zu denen schon Tieck das Vorbild durch seinen Gestiefelten Kater geschaffen hatte. Platen schärfte den Pfeil des satirischen Angriffs, vertiefte die Gattung und gab ihr die schwungvolle Form. Natürlich gehört zu einer so schonungslosen, ja haßerfüllten Satire wie Platens auf literarische Zustände vor allem funkelnder Witz, und da ihm diese mangelte, sind seine Komödien trotz ihrer oft glänzenden Formenschönheit zu ihrer Zeit wirkungslos geblieben und für die Nachwelt ohne dauernden Reiz. Es steht wirklich mit ihnen so,

wie Strauß gesagt hat: Platen hat sich „Wunderlich bemüht, schale Moden Durch schale Parodieen auszuroden."

Im Schatz des Rampsinit (1824) behandelt er in der Form der Parodie die von Herodot berichtete Geschichte von dem Meisterdieb, der den Schatz des Egypterkönigs bestiehlt und dadurch die Königstochter erobert. Anstatt den prächtigen Stoff dramatisch fest anzupacken, verflüchtigt er ihn zu einer geistreichelnden Spielerei, worin er die zeitgenössische deutsche Philosophie, in der Gestalt eines Nubierprinzen Bliomberis, verspotten will. Wenn er einen der Diebe ein Selbstgespräch in Sonettenform halten läßt oder eine Geschichte in den schwierigen Assonanzen auf O und I, z. B. Nitokris — Wohnsitz — Tod rings, erzählt, oder wenn Bliomberis und die Prinzessin Diora in achtzeiligen Stanzen mit einander sehr wenig geistvolle Reden wechseln, so schlägt das ebenso auf die Nerven wie bei Tieck. Das Schlimmste aber ist, daß aus all dem gekünstelten Formenspiel kein tiefer Gedanke, kein neues, kein packendes Wort herausspringt.

In der Verhängnisvollen Gabel (1826), einem fünfaktigen Lustspiel, wollte Platen die Dummheiten der deutschen Schicksalstragödie verspotten. Wie gewaltige Dinge er sich hiervon versprach, das zeigt sein Brief vom März 1826 an Gustav Schwab: „Ich hoffe endlich, mit ihr mein Meisterstück abgelegt zu haben und in die Zunft der Unsterblichen einzugehen." In Wahrheit ist sein Lustspiel mit seinen ernst und wuchtig dahinflutenden Parabasen ein Kanonenfeuer auf armselige Spatzen gewesen, denn die Schicksalstragödie war schon vor Platen durch ihre Lächerlichkeit bei allen Einsichtsvollen tot. Auch der neun Jahre vorher ermordete Kotzebue war keine literarische Gefahr mehr, und mit andern Worten war über ihn schon bei Lebzeiten gesagt worden, was Platen in der Gabel sagt:

> Er schmierte, wie man Stiefel schmiert, vergebt mir diese Trope,
> Und war ein Held an Fruchtbarkeit wie Calderon und Lope.

In den Parabasen der Gabel stehen allerdings auch manche klangschöne Stellen, die man noch heute wegen ihrer herrlichen Sprache mit musikalischem Genusse liest, so z. B. der Vers, den er merkwürdigerweise gerade dem lächerlichen Juden Schmuhl in den Mund legt:

> Und des Himmels Lampen löschen mit dem letzten Dichter aus.

Bekannt sind auch die gegen Immermann gerichteten Verse:

> Wollt ihr etwas Großes leisten, setzet euer Leben dran!
> Keiner gehe, wenn er einen Lorbeer tragen will davon,
> Morgens zur Kanzlei mit Akten, abends auf den Helikon.

Das Beispiel des Ministers Goethe hätte ihn das Gegenteil lehren können, und nachmals hat noch mancher deutsche Aktenmann, so z. B. der Staatschreiber Gottfried Keller, der Amtsrichter Theodor Storm, der Archivleiter Grillparzer, bewiesen, daß auch jene Platenschen Verse nur schönklingende Worte sind.

Die heftigsten Angriffe auf zeitgenössische Dichter enthält das satirische Lustspiel Der romantische Ödipus (1828), worin er besonders Immermann aufs Korn nimmt: wie würde Immermann einen Stoff wie den Ödipus behandeln? und wie würden sich Heine und die übrige von Platen verachtete Literaturwelt dazu verhalten? Ohne von Immermann persönlich gereizt zu sein — den Spottvers auf seine Gaselen (vgl. S. 779) las Platen erst nachher! — griff er den Dichter, von dem er bisher nichts als ein Stück: Cardenio und Celinde, kannte, nicht wie der Schriftsteller den Schriftsteller, sondern wie ein schimpfender Gassenjunge einen ihm mißfallenden Spaziergänger an. Da heißt es mit wütender, witzloser Schmähung „Nimmermanns" von seinem Drama: „Die Metzelung, die der fette Frosch Bombast im dunstigen Irrlichtersumpfe poetischen Wahnsinns laichete"; und nur weil Heine als Freund Immermanns bekannt war, nennt ihn Platen „den herrlichen Petrark des Lauberhüttenfestes" und warnt dessen Geliebte vor dem „Knoblauchsgeruch, den seine Küsse absondern". Gleichzeitig spritzt er auch einige Tropfen Gifthohnes auf Raupach, „das Jüdchen Raupel", der ihm nie etwas andres zu Leide getan, als daß seine

Stücke in Berlin aufgeführt wurden, Platens nicht, und der überdies, ein protestantischer Pfarrersohn, christlicher Germane war wie Platen selbst. Hier hört fürwahr die Literatur auf, und es beginnt der Fischmarkt. Goethe bemerkte über diese Selbsterniedrigung Platens:

Ihn hindert seine unselige polemische Richtung. Daß er in der großen Umgebung von Neapel und Rom die Erbärmlichkeiten der deutschen Literatur nicht vergessen kann, ist einem so hohen Talent gar nicht zu verzeihen.

Dabei hatte Platen in ein Heft „Aphorismen" den beherzigenswerten Satz geschrieben: „Persönliche Satire sollte allein vom deutschen Theater verbannt sein." Heine setzte nach seiner Art, durch die unverschuldeten persönlichen Beschimpfungen gereizt, auf einen Schelmen anderthalbe, was Platen sehr übelnahm, und wiederum sprach Goethe auch über diese schmutzige Seite unserer Literatur das treffendste Wort:

Ein begabter Mensch und ein Talent verfolgt das andere; Platen ärgert Heine, und Heine Platen, und jeder sucht den andern schlecht zu machen, da doch zu einem friedlichen Hinleben und Hinwirken die Welt groß und weit genug ist, und jeder schon an seinem eigenen Talent einen Feind hat, der ihm hinlänglich zu schaffen macht (zu Eckermann am 14. März 1830).

Immermann hat mit Edelmut Platens Schmähungen verziehen und ihm in seinem Münchhausen nachgerufen: „Der Graf von Platen kommt hinein (in die Walhalla bei Regensburg), und er gehört auch hinein trotz aller seiner Torheiten und Mißgriffe."

Platens satirische Komödien haben auch darum ihre Wirkung verfehlt, weil sie von einem Dichter herrührten, der sich durch seine nichtsatirisch gemeinten Dramen keinerlei Recht zur Verhöhnung der gesamten zeitgenössischen Dichtung erworben hatte. Die ernstgemeinten Dramen Platens sind mit Recht völlig vergessen. Sein Gläserner Pantoffel (1823) ist eine mißlungene, ganz äußerlich gebliebene Zusammenleimung der Märchen von Aschenbrödel und Dornröschen. Es gelingt dem Dichter nicht, für Aschenbrödel und ihre Schwestern die geringste Teilnahme zu erwecken trotz den fünf Akten und den krampfhaften Witzversuchen. Die Personen ergehen sich ganz nach der Art der Romantiker in Sonetten und Terzinen, ohne daß ihre Reden poetischer werden. Und von diesem kaum lesbaren Stück hat Platen mit verblüffendem Mangel an Selbstkritik in sein Tagebuch geschrieben:

Ich fürchtete, daß in der deutschen Poesie nichts Großes mehr geleistet werden könne. Nun aber lag plötzlich ein größeres Werk vor mir, über das sich ein hoher Wohllaut der Sprache und eine unversiegbare Heiterkeit des Lebens ergoß.

Vielleicht hat Alfred de Musset den Titel seines reizenden Dramas Carmosine aus Platens Gläsernem Pantoffel entlehnt, denn hierin kommt der Name, allerdings als der eines Prinzen zuerst vor.

Nicht besser gelungen sind Platens Dramen: Der Turm mit sieben Pforten, ein Lustspiel (1825); Treue um Treue (1825), die poesielose Verarbeitung des köstlichen altfranzösischen kleinen Epos Aucassin und Nicolette, und Die Liga von Cambrai (1832). Goethe vermißte an Platens nichtsatirischen Stücken „ein spezifisches Gewicht, eine gewisse Schwere des Gehalts" und verglich sie mit dem Kork, der auf dem Wasser schwimmend keinen Eindruck macht. Am meisten dramatisch ist eine kleine Jugendarbeit von 1822: Marats Tod. Zu einer geplanten Tragödie Meleager sind uns zwei sehr wohllautende Chorlieder erhalten.

Mit Recht gilt Platen auch bei denen, die ihn nicht für einen großen Dichter halten, als einer unsrer Meister der Form; selbst Heine erklärte ihn für den „größten Metriker Deutschlands" neben Gries und stellte ihn sogar über Wilhelm Schlegel. Verschwiegen werden darf aber nicht, daß Platen durchaus nicht frei ist von argen Verstößen gegen Versbau und Wohlklang. Er ist sehr ungleich: mitten im schönsten Flusse des Verses begegnen uns unaussprechbare Wendungen wie „Kein Bleiben vergönnt des Geschicks Beschluß mir"; ein Hexameter beginnt: „Mit Schießscharten versehn", und er, der Goethes Hexameter in Hermann und Dorothea holpricht genannt, hat selbst gedichtet: „Such, o moderner Poet, durch Geist zu ergänzen des Stoffs Fehl." Sehr wenig formenschön sind auch antike Verse wie: „Wen wahrhaft die Natur zum wirklichen Dichter gebildet, Der wird emsig und voll

Eifers erlernen die Kunst", oder der als Pentameter gemeinte Vers: „Noch sich verliebt, furchtbar schnell, in den britischen Lord."

Bei der Kritik der Nachwelt ist Platen zum Prüfstein geworden für die Auffassung vom Wesen echter Lyrik. Er hat schwärmerische Verehrer, die in ihm einen der größten deutschen Dichter erblicken, und er wird von Andern überhaupt für keinen Dichter von Edelerz, sondern nur für einen Sprach- und Formenbemeisterer erklärt. In der großen Schlußparabase seines Ödipus nennt sich Platen selbst „den Beherrscher des Worts in der Dichtkunst", und damit hat er in der Tat den Schlüssel zu seinem Dichterwesen gegeben. Was hat uns Platen zu sagen, und wie sagt er es uns? Man prüfe mit der Strenge, die jede goldechte Dichtung fordert und erträgt, seine berühmtesten Lieder, ja auch die Parabasen und seine besten Balladen, und man wird, wenn man an unsern unbezweifelt großen Dichtern sein Urteil geschult hat, erkennen, daß Platen in der edelsten Sprache und den wohlklingendsten Versen erstaunlich dürftige Gedanken ausspricht. Wer z. B. den einfachen Gedanken „O sage mir" durch zwei Verse ausdrücken muß: „Laß tief in dir mich lesen, Verhehl auch dies mir nicht", der würde ganze Strophen gebraucht haben, um auszusprechen: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide." Platens klangvolle, berauschende Sprache täuscht; sie ist der Prachtmantel über einer Gedankenarmut, und seine besten Gedichte hinterlassen keine Nachschwingungen. Ermüdend ist die Zahl der Stellen, worin er mit feierlichem Wortpomp die plattesten Dinge sagt, so wenn er dem wahren Dichter zuruft:

> Nicht für Handwerksburschen allein, für denkende Männer,
> Für großfühlende Fraun, dichte der deutsche Poet!

Grillparzer empfand Platens Gedichte ihres Gehaltes wegen als „trocken und dürr", und Hebbel, gewiß einer unsrer stärksten Lyriker, hat in einem Aufsatz von 1859 über „Schöne Verse" ausgesprochen:

> Der Poet in ihm war ein Dilettant, und wer aus seinen Liedern und Balladen, geschweige gar aus seinen Epen und Dramen die Überzeugung schöpft, der Graf von Hallermünde habe in Hinsicht auf den Bau, die Melodie und keusche Sinnlichkeit des Verses Goethe oder auch nur Schiller überboten, dem möchte ich von einer weiteren Beschäftigung mit den schönen Künsten ernstlich abraten.

Ob Platen Höheres erreicht hätte, wäre er in der Heimat geblieben, in steter Berührung mit deutschem Leben und Dichten, ist eine der vielen ohne Antwort bleibenden Literaturfragen. So aber ist er „Heimischem Ruhm nachtrachtend in selbsterwählter Verbannung, Statt des lebendigen Lebens ein Wolkengebild umarmend" (Heyse) in der Fremde hingeschieden und, außer einigen schönklingenden Balladen von mäßigem dichterischen Gewicht, dem lebenden Geschlechte fremd geworden.

Viertes Kapitel.

Sänger aus allen Gauen.

Ernst Schulze. — Simrock. — Wolfgang Müller. — Kinkel. — Strachwitz. — Sallet. — Schefer. — Max Waldau. — Kletke. — Kopisch. — Mühler. — Spitta. — Mosen. — Scherenberg. — Kugler. — Stieglitz. — Reinick. — Die Brüder Stöber. — Ludwig I. von Bayern. — Schober. — Boddien.

> Nicht aufregende,
> Wild bewegende
> Leidenschaft;
> Ruhig glättende,
> Friedlich bettende
> Liebeskraft —
> Auch am Niedlichen
> Habt ihr Friedlichen
> Freude gern;
> Nur das Häßliche
> Und das Gräßliche
> Bleibt euch fern. (Rückert.)

Die Sänger dieses Abschnitts sind den verschiedensten deutschen Gauen entstammt und haben gemeinsam nur die ungefähre Zeit ihres Singens und die Eigenschaften, die in Rückerts obigen Versen bezeichnet werden. Einige haben bis in den Anfang des letzten Abschnittes des 19. Jahrhunderts gelebt; doch sind sie schon hier zu erwähnen nach dem Grundsatz, der fortan durch das wachsende Gewirr der Schriftsteller und ihrer Werke leiten muß: jede Persönlichkeit in den Zeitraum hineinzustellen, in dem sie ihre

stärkste Wirkung geübt hat. Die Sänger Österreichs sind als eine deutlich unterscheidbare Gruppe zu betrachten; ebenso die politischen Dichter, die in ihrer besonderen Welt gelebt haben.

Wenig Aufregendes finden wir bei den Lyrikern des ersten Menschenalters nach den Freiheitskriegen. Sehen wir von der harmlosen Polenschwärmerei ab, der z. B. Mosen, wie ja schon Platen, huldigt, so liegt ihnen die Politik recht fern. Sallet ließe sich zur Not als ein Lyriker mit politischer Färbung ansehen, doch beschränkt sich seine Politik fast nur auf die Freiheit des Gedankens und des Wortes. In der Mehrzahl besingen jene Dichter ungefähr die Gegenstände, die wir in der Lyrik und im Bilderschmuck unserer Familienzeitschriften noch heut antreffen: Heimat, Mutterglück und Vaterfreude, Großväterchen und Großmütterchen, kurz das Leben im stillen deutschen Erdenwinkel, dazu noch etwa die innige und sinnige Liebe, das Studentenleben, den Wein, den Rhein, die Berge und die Täler, den Wald und die Felder, die Schönheiten aller vier Jahreszeiten, die Vaterlandsliebe ohne hochfliegende Wünsche. Alles in allem eine stille Zeit, jene zwischen 1815 und 1840, mit Ausnahme einiger lauter Stimmen, die aber doch erst seit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. von Preußen (1840) die schrille Oberstimme zu führen begannen.

Da ist zunächst ein Seitentrieb der Romantik mit einer einzigen Blüte: dem allegorischen Epos, dem sehr verspäteten Nachzügler einer seit Jahrhunderten ausgestorbenen Gattung. **Ernst Schulze** (1789—1817), ein Hannoveraner aus Celle, eines Bürgermeisters Sohn, war der Erneuerer jener nie sehr lebendig gewesenen Poesie durch seine zwei Dichtungen: Cäcilie und Die bezauberte Rose. Er hat Theologie in Göttingen studiert, dort eine unerwiderte Liebe zu einer Professorstochter gehegt und nach ihrem Tod die ungeheure Reimarbeit eines Epos von 20 Gesängen in achtzeiligen Stanzen: Cäcilie (1812 bis 1815) ausgeführt, mit einem sehr romantischen, aber sehr wenig aufregenden Inhalt: ein heiliger Rosenkrieg entscheidet über die Geschichte des altdänischen Volkes bei seinem Übergang vom Heidentum zum Christentum. Das ermüdend lange Werk ist eine Nachahmung von Tassos ja gleichfalls ermüdendem Befreiten Jerusalem. Nach seiner Heimkehr aus den Freiheitskriegen begann Schulze ein zweites, ähnliches Werk: Die bezauberte Rose, wieder eine Allegorie, wieder in Stanzen, aber wesentlich kürzer: in nur drei Gesängen. Ernst Schulze hatte noch die Freude, seine Dichtung mit einem Preise gekrönt zu sehen; bald darauf starb er in seiner Vaterstadt. Die bezauberte Rose mit ihrem süßen Wohllaut verdient gelesen zu werden als ein Beweis für die bildende Wirkung der klassischen Dichtung auf den jungen Nachwuchs. Dem bloßen Klange nach liest sich mancher Vers wie einer von Goethe oder Schiller. Aber Lotte Schiller hatte doch recht, als sie darüber an Knebel schrieb: „Alles mehr auf Schall als auf wahren Ausdruck gegründet."

Als ein verspäteter Romantiker ist auch **Karl Simrock** (1802—1876) anzusehen, ein Rheinländer aus Bonn, wo er lange als Professor gewirkt hat und gestorben ist. Gleich Görres und Arnim begeisterte er sich für die altdeutsche Dichtung, gleich Brentano dichtete er selbst Balladen und Lieder, von denen manches noch heute lebendig ist, so die liebenswürdige Warnung:

An den Rhein, an den Rhein, zieh' nicht an den Rhein,
Mein Sohn, ich rate dir gut;
Da geht dir das Leben so wonnig ein,
Da blüht dir zu freudig der Mut —

und die schöne Ballade „Drusus' Tod" (Drusus ließ in Deutschlands Forsten Goldne Römeradler horsten —). Am bekanntesten aber hat ihn doch seine Übersetzung des Nibelungenliedes gemacht; sie behauptet neben vielen andern, sogar besseren, immer noch ihren Platz. Auch zahlreiche andre mittelhochdeutsche Gedichte hat Simrock verständig übersetzt und so nicht wenig zur Einbürgerung der alten Literatur auch in den Mittelschichten deutscher Bildung beigetragen.

Von einem andern Rheinländer und Zeitgenossen Simrocks, **Wolfgang Müller** aus Königswinter (1816—1873), sind geblieben ein schönes Vaterlandslied und eine schöne Ballade: „Mein Vaterland du, du bist meine Lust, Mein Lieb, das ich ewig umfange" und

die Verserzählung von dem Mönch von Heisterbach, der die Wahrheit des ihm unfaßbaren Wortes „Tausend Jahre sind vor dem Herrn wie ein Tag" an sich selbst erlebt. Auch im Liebeslied ist ihm zuweilen ein Wurf gelungen, der uns beweist, wieviel schönes Dichtergut die immer höher schwellende Flut des Jahrhunderts hinweggespült hat. Eine Strophe wie diese läßt sich an Wohllaut den besten Liedern Platens vergleichen:

In der Nacht, in der Nacht, wie so süß es sich lauscht,
Wo die Linden duften, der Springquell rauscht.
Wenn drüben im Hause die Türe klirrt,
Und ein Licht durch die mächtigen Fenster irrt!
Und im Garten da flötet die Nachtigall sacht
In der Nacht, in der Nacht.

Der Rheinländer **Gottfried Kinkel** aus Oberkassel (1815—1882) hat nur durch seine aufregenden politischen Schicksale den Nachruf eines politischen Dichters erworben; in Wahrheit war er, der Professor der Kunstgeschichte zu Bonn, ein so sanfter Sänger wie nur irgend einer der schwäbischen Zeitgenossen, und ohne seine Beteiligung am badischen Aufstande von 1849, der ihm die Verurteilung zu lebenslänglichem Zuchthaus eintrug, wäre er wahrscheinlich so gut wie vergessen. Aus dem Zuchthause zu Spandau wurde er von dem Studenten Karl Schurz 1850 befreit, floh nach England, dann nach der Schweiz, wo er als Literaturprofessor in Zürich von 1866 bis zu seinem Tode 1882 gewirkt hat.

Zahl und Wert seiner Zeitgedichte sind gering; mit Freiligraths politischen Liedern sind sie garnicht zu vergleichen. Er hat wie dieser ein Gedicht an die deutschen Auswanderer, des Ahrtales, geschrieben, das bedeutungslos ist neben Freiligraths berühmtem „Ich kann den Blick nicht von euch wenden". Allenfalls liest man mit Bewegung Kinkels Gedicht „Vor den achtzehn Gewehrmäulern" vom August 1849, als er in Baden den Spruch des Kriegsgerichts auf Erschießung erwartete: „Trommler, schlagt an und führt mich zum Platz, Der rasch vom Leben mich scheidet!" Wohl aber ist Kinkel ein nicht zu verachtender Meister im innigen Stimmungsliede. Für die Poesie des Abends und der Nacht findet er echtlyrische Töne, die nicht ganz zu verklingen verdienen:

Nun hat am klaren Frühlingstage
Das Leben reich sich ausgeblüht,
Gleich einer ausgeklungnen Sage
Im West das Abendrot verglüht.
Des Vogels Haupt ruht unterm Flügel,
Kein Rauschen tönt, kein Klang und Wort,
Der Landmann führt das Roß am Zügel,
Und alles ruht an seinem Ort.

Oder aus seinem „Trost der Nacht":

Es heilt die Nacht des Tages Wunden,
Wenn mit der Sterne buntem Schein
Das königliche Haupt umwunden
Sie still und mächtig tritt herein.

Und dieser politische Empörer, der in den aufgeregten Zeiten der Revolution von 1848 für eine Art Antichrist galt, hat eines der schönsten neudeutschen geistlichen Lieder gedichtet:

Es ist so still geworden,
Verrauscht des Abends Wehn,
Nun hört man allerorten
Der Engel Füße gehn.
Rings in die Tale senket
Sich Finsternis mit Macht —
Wirf ab, Herz, was dich kränket
Und was dir bange macht.

Auch unter seinen Balladen ist einiges Wertvolle, so die von Cäsar, von Dietrich von Berne und die schönste: Petrus (Weil verstockt der Jude Simon Romas Götter hat geschmäht —). An dem Pomp ihrer Sprache spürt man die Nachschwingungen der Platenschen Balladen.

Von Kinkels größeren Erzählungsdichtungen in Versen war einst Otto der Schütz (1846) ungemein beliebt und ist wohl heute noch ein vielgelesenes Büchlein. Sie hat späteren Versdichtungen aus der deutschen Geschichte und Sage, so denen von Julius Wolff, als Vorbild gedient und kann immer noch als ein beachtenswertes Stück Dichterarbeit gelten, bis auf die allzu süßliche Innig-Minnig-Sinnigkeit der Heldin. Aus kräftigerem Stoff ist Kinkels „Grobschmidt von Antwerpen" (1868), seine reifste Leistung, aber, wie das so geht, neben dem lieblichen Mädchenbuch „Otto der Schütz" nicht zur richtigen Geltung gekommen. Noch weniger bekannt ist seine gut erzählte Prosanovelle „Margret". Lebendig geblieben ist von Kinkels Dichtungen eigentlich nur ein Vers: „Sein Schicksal schafft sich selbst der Mann" (aus dem Otto).

Von den Sängern *Schlesiens* war der im ersten Mannesalter gestorbene **Graf Moritz Strachwitz** aus Frankenstein in Oberschlesien (13. März 1822 bis 11. Dezember 1847) der hervorragendste, jedenfalls der liedbegabteste. Auf den Gymnasien in Glatz und Schweidnitz erzogen, früh dichterisch erprobt — seine erste Gedichtsammlung: „Lieder eines Erwachenden“ erschien 1842 —; in Berlin mit 20 Jahren reges Mitglied der literarischen Sonntagsgesellschaft „Tunnel über der Spree“ (der später auch Fontane und Heyse angehört haben); mit 25 Jahren auf dem Heimweg aus Italien in Wien gestorben, nachdem er noch seine zweite Sammlung: „Neue Gedichte“ gedruckt gesehen, auf denen sein Dichterruhm beruht.

Den meisten gilt Strachwitz nur als der Sänger des schmachtenden Liebesgedichtes: „Wie gerne dir zu Füßen“, das von einer einschmeichelnden Weise getragen lange ein vielgesungenes Konzertlied war. Strachwitz hat aber Besseres geschaffen; manche seiner Gedichte lassen uns einen älteren Liliencron in ihm erblicken. „Schneidig“ würde man ihn heute nennen, so z. B. wegen seiner Verse zur Rechtfertigung des Zweikampfes:

Wem je im Grimm, wem je im Groll
Die blaue Stirnenader schwoll,
Wem je das Aug' in Wut geflammt,
Wem je den Arm der Mut gestrammt;
Wer je ein Schwert mit Händen griff,
Wem je ein Schwert im Hiebe pfiff,

Wer je der Klinge fest und traut
Ins zornig blaue Aug' geschaut:
Der nimmt den Streich und rächt ihn gleich,
Und gält' es Erd' und Himmelreich;
Für scharfes Wort den scharfen Stahl,
Und gält' es Fluch und Höllenqual.

Aber auch sangeswürdigere Dinge als den Zweikampf hat Strachwitz mit edlem Ungestüm besungen, und beim Lesen eines Gedichtes wie „Germania“ mit seinem schönen Ausklang:

Daß dich Gott in Gnaden hüte,
Herzblatt du der Weltenblüte,

Völkerwehre, Stern der Ehre,
Daß du strahlst von Meer zu Meere,

Und dein Wort sei fern und nah,
Und dein Schwert, Germania!

beklagt man den allzu frühen Tod dieses freigesinnten, hochgemuten Adligen, der im Leben und in der Dichtung einst sicher seinen Mann gestanden haben würde. Brausende Jugendlust bei hellem Blick für die großen Fragen der Zeit: das ist der Liederton dieses freundlicher Erinnerung werten Sängers. „Jeder Mann zu seiner Fahne, Meine Fahne sei die Jugend!“ — so erklang sein Ruf; aber dieser Jüngling zeigt eine merkwürdige Gabe dichterischer Weissagung in seiner einst hochberühmten Strophe:

Es wird eine Zeit der Helden sein
Nach der Zeit der Schreier und Schreiber.
Bis dahin webet mit Fleiß und List

Eure Schlingen in einander;
Wenn der Gordische Knoten fertig ist,
Schickt Gott den Alexander!

Daß uns in Strachwitz auch ein bildender Dichter verloren gegangen, beweist „Das Herz von Douglas“, sein wertvollstes Gedicht, eine Perle der deutschen Romanzendichtung. Wer es ohne Verfassernamen läse, würde es wahrscheinlich für eines der schönsten Stücke Liliencrons halten.

Einer der vielen jetzt verschollenen Lieblinge unserer Vorfahren war der Schlesier **Friedrich von Sallet** (1812—1843) aus Neiße, der aus dem Offizierstande zur Schriftstellerei übergegangen war. Sein Hauptwerk, das *Laienevangelium* (1842), ist ein Mittelding zwischen geistlicher und weltlicher Dichtung: Stellen aus den Evangelien werden zu Nutzanwendungen auf moderne Verhältnisse umgedeutet. Man merkt den Einfluß von Rückerts Weisheit des Brahmanen, woran das Laienevangelium auch in der eintönigen Form der gereimten Vierzeiler anklingt. Die Weisheit Sallets aber, in seinem Hauptwerk wie in andern Spruchdichtungen, bleibt auf der Oberfläche und bewegt sich in Lehren wie:

Ewiges Forschen nach Wahrheit, das ist des Menschen Bestimmung,
Aber forscht er, wie oft wird er dem Zweifel zum Raub.

Mit sanfter Ironie verspottet Sallet allerlei Übelstände, macht sich über den „alten Schlendrian“ gemütlich lustig, streift auch bis in die Nähe der politischen Grundfragen, aber ohne Galle und leider auch ohne Witz. Von seinen nichtphilosophischen Gedichten ist zu erwähnen das hübsche vom General Ziethen: „Der große König wollte gern sehn, Was seine Generale wüßten“.

Nicht leicht von Sallet zu unterscheiden ist der Verfasser des **Laienbreviers** **Leopold Schefer** aus Muskau (1784—1862). Er war der Mann der poetischen Gedanken ohne irgendwelche Fähigkeit zur poetischen Form. Sein Laienbrevier (1834) ist eine zweibändige Sammlung von Spruchgedichten in reimlosen, fünffüßigen Jamben für jeden Tag des Jahres; sogar für den 29. Februar ist vorgesorgt. Die Jamben klingen prosaischer als gute Prosa, und die Weisheit ist von der Art, die man nicht in großer Masse verträgt: hausbackene Lebensweisheit, von der ein nachdenklicher Leser ebenso viel oder mehr besitzt als der Verfasser. Es begegnen darin Aussprüche wie:

Des Menschen Leben scheint so herb, so bitter,
So voller Arbeit; und so ist es wirklich,
Und dennoch nur zum Schein! in Wahrheit nicht!

Hin und wieder schwingt sich Schefer zu einer dichterischen Betrachtung ohne alle Weisheit auf, und dann wird er lesbar, so in der schönen Stelle „Urneues Dasein":

Nun stehen unzählbare Blumen auf,
Die Millionen Jahr' die Welt verschlafen.
Sieh, jedes Veilchen ist ein Neues, Erstes,
Zum ersten Male in dem Zaubergarten
Der schönen Erde, und so lebt es neu,
Und neu und jung ist alles um die Neuen.

Ein Vielgelesener und jetzt ganz Vergessener ist auch **Max Waldau** (1825—1855) aus Breslau, mit seinem wahren Namen Spiller von Hauenschild, dessen Romane allerdings schon zu ihrer Zeit nicht beachtet wurden, dessen Gedichte aber einst große Bewunderung fanden, besonders seine Kanzonen, mehr freilich wegen der besiegten Schwierigkeit der Versform als wegen ihres dichterischen Gehaltes. Er ist meist viel zu geziert, um eine reine Wirkung hervorzubringen; nur wo er unter einem starken Gefühl einfacher wird, da zeigt er sich als einen nicht unbegabten Dichter:

Heidelberg.

Dich mal' ich nicht, du meines Herzens Eden,
Denn Tränen würden mir das Bild verwischen.
Geweiht sind deine Rebenhügel alle,
Geweiht sind deines Schlosses kühle Nischen;
Du brauchst nicht Farbenschmuck, nicht süße Reden,
Ich bebe schon bei deines Namens Schalle.
Der Nebelvorhang falle,
Ich will's nicht vor mir sehn, ich seh' es immer,
Verklärt und prächtig in der Abendröte;
Kein einzig Abbild böte
Ihm doch den nur von mir gekannten Schimmer;
Und was es auch mit Klang und Liedern schmücke,
Dort hör' ich nur das Lied von meinem Glücke.

Ein andrer schlesischer Liederdichter, **Hermann Kletke** aus Breslau (1813—1888, zuletzt Leiter der Vossischen Zeitung in Berlin), verdankt seine noch nicht ganz erloschene Bekanntheit den zum Teil sehr lieblichen Kinderliedern. Daß seine dichterische Befähigung noch weiter reichte, beweist manches lyrische Gedicht vollen Klanges, so namentlich: „Sommernacht", das einem Stormschen nicht unähnlich ist:

Was der heiße Tag umfangen,
Läßt er mild die Nacht durchwehn;
Was die frohen Lieder sangen,
Zittert nach im Traumgetön.
Von den dunklen Rosenbüschen
Weht ein dunkler Hauch uns zu,
Und der Sehnsucht Wünsche mischen
Sich in sommermüde Ruh.
Und die waemen Lüfte schwellen,
Und die Liebe sinnt und wacht,
Während auf den Mondlichtwellen
Träumend wiegt die stille Nacht.

Kletke ist einer der gar vielen deutschen Dichter, die darunter gelitten haben, daß man sie in ein bestimmtes Schubfach, ihn in das der Kinderlieder, gewiesen und darüber sein ganzes übriges Lebenswerk mißachtet hat.

Der Ruhm des in Breslau 1799 geborenen, in Berlin 1853 gestorbenen Malers und Dichters **August Kopisch** ist so fest verankert wie nur eines: er ist der Dichter des Liedes von den Heinzelmännchen und er hat, ein unermüdlicher Reisender und Schwimmer, die blaue Grotte bei Capri entdeckt oder doch den Nichtitalienern erschlossen. Den Philologen ist er noch bekannt als vortrefflicher Sammler und Übersetzer italienischer Volkslieder. Nach längerem Aufenthalt in Italien, wo er innige Freundschaft mit Platen schloß, hat er seit 1828 in Berlin gelebt. Seine dichterische Liebhaberei wandte sich der Welt der Geistlein, der Heinzelmännchen, Klopfgeister, Wichtelmännlein usw. zu, und außer dem allbekannten

„Wie war zu Köln es doch vordem Mit Heinzelmännchen so bequem" verdient noch sein wertvolleres Gedicht „Des kleinen Volkes Überfahrt" freundliche Erwähnung. Auch sei dran erinnert, daß von Kopisch die Ballade vom Mäuseturm zu Bingen und das Lied „Als Noah aus dem Kasten war" herrührt. Die Verse in dem letzten, vom übelschmeckenden Wasser: „Dieweil darin ersäufet sind All sündhaft Vieh und Menschenkind," werden noch manchmal angeführt, ohne daß man dabei Kopischs gedenkt.

Als Letzter, aber keineswegs Geringster dieser reichen, wenn man will dritten schlesischen Schule muß **Heinrich von Mühler** (1813—1874) aus Brieg genannt werden, der unter Bismarck lange, nach der Meinung seiner liberalen Gegner viel zu lange, das preußische Unterrichtsministerium geleitet hat. Aber nicht als Minister wird er fortleben, sondern als Dichter des unsterblichen Studentenliedes „Bedenklichkeiten": „Grad aus dem Wirtshaus Komm ich heraus, Straße, wie wunderlich Siehst du mir aus" — eines unserer besten deutschen Trinkseligkeitslieder, von echterem Humor als Scheffels gar zu philologisch-gelehrte feuchtfröhliche Gesänge. Er hätte als Minister viel dafür gegeben, aus seiner Sammlung jenes beste Gedicht streichen zu können, mit dem ihn die Feinde umso mehr ärgerten, je frömmer er wurde. Von seinen übrigen Dichtungen ist das „Zu Quedlinburg im Dome" zu nennen, und in seinen „Liebessonetten eines Juristen" mit ihren schalkhaften lateinischen Überschriften zeigt Mühler, daß er, der strenge Sittenwächter in Staat und Kirche, im Grunde zum lebensfrohen Humoristen angelegt war.

Noch immer zu den gelesenen Dichtern jener Zeit gehört der Verfasser von Psalter und Harfe: der Hannoveraner **Philipp Spitta** (1801—1859), ein Universitätsfreund Heines. In seiner Gedichtsammlung ist weitaus mehr Frömmigkeit als Poesie, und zum Schatze des geistlichen Liedes hat er kein einziges von Wert und Bestand gefügt; es sind mittelmäßige Predigten in Reime gebracht. Ein einziges seiner Lieder: „Geduld" (Es zieht ein stiller Engel Durch dieses Erdenland) ist dank den Schulbüchern bekannt geblieben.

Einer der deutschen Dichter, die durch ein schönes Gedicht fortleben, ist auch **Julius Mosen** (1803—1867) aus Marieney im sächsischen Vogtland. Er hat eines unserer meistgesungenen Lieder verfaßt: das von Andreas Hofer (Zu Mantua in Banden); auch in Trompeter an der Katzbach (Von Wunden ganz bedecket) zeigt, wohin ihn seine Begabung in Wahrheit wies: zur empfindungsvollen Dichtung geschichtlichen Inhalts. Von Mosen rührt auch eines der immerhin besten Lieder aus der Zeit der deutschen Polenschwärmerei her: Die letzten Zehn vom vierten Regiment (In Warschau schwuren tausend auf den Knieen). Sein Ehrgeiz trieb ihn höher hinauf: zur dramatischen Dichtung und zum Gedankenepos. Von seinen Dramen ist allenfalls „Der Sohn des Fürsten" (Die Geschichte des Kronprinzen Friedrich von Preußen in seinem Zwist mit Friedrich Wilhelm I.) dank dem Stoff einigermaßen dramatisch, aber doch im ganzen eindruckslos.

Besseres gilt von seinen größeren Versdichtungen Ritter Wahn (1831) und Ahasver (1838). Sie sind beide in unechten Terzinen: ohne gereimte Mittelzeile, geschrieben. Der Ritter Wahn geht aus, den Tod zu bezwingen, und findet erst nach schweren Kämpfen mit ihm und den Riesen Raum und Zeit seinen Frieden in der Gottheit. Zuweilen erhebt sich diese seltsame Allegorie zu einer gewissen Größe der Anschauung und des Ausdrucks. Im Ahasver, der Geschichte des ewigen Wanderers, finden sich trotz ihrem gleichfalls überwiegend allegorischen Inhalt einige Stellen, die zu dem Bedeutendsten in unsrer neueren Gedankendichtung gehören, vor allen die im Anfang des 5. Gesanges der „Zweiten Frist":

Es sitzen wohl in schwarzverhang'nem Saale
Verwaiste Kinder nach der Mutter Tod,
Nach dem Begräbnis bei dem Leichenmahle.

Sie sitzen still bei trüben Kerzenlichtern,
Es rollen Tränen in den gold'nen Wein,
Sie sehn sich an mit bleichen Angesichtern.

Da hören sie der Mutter leise Tritte,
Die Tür geht auf, erwacht vom Todesschlaf
Und lebend steht sie da in ihrer Mitte!

Sie spricht: „Ihr Kinder, dürft nicht so erschrecken!"
Da stürzen freudeschreiend alle hin,
Mit Küssen ihre warme Hand zu decken.

So saßen auch in schmucklos düstern Mauern
Die Völker dieser Erde bei dem Kreuz,
Um ihr einsames Leben zu betrauern,

Als Julian zum Hades stieg hernieder,
Und weckte auf die Mutter Cybele
Und ihre Söhne, alle Götter wieder.

Da jauchzte die Natur im innren Herzen
Und brannte an und schwang durch Flur und Hain
Wie Feuerbrände alle Blütenkerzen.

Es schien, als wollt' sie nur noch einmal blühen,
In schmerzlich süßer Wollust sich nun selbst
In einem Lenz verzehren und versprühen,

Als wollt' den Menschen sie noch einmal küssen,
Das vielgeliebte Kind, eh' es von ihr
Auf ewig blutend würde weggerissen,

Noch einmal nur in brünstigem Entzücken,
Lautweinend halb in Lust und halb in Schmerz
An ihre Brust zum letzten Abschied drücken!

Eine größere Novelle in Eichendorffs Stil: Georg Venlot (1831) zerflattert und zeigt des Dichters Unfähigkeit zur Gestaltenschöpfung, und die „Bilder im Moose“ (1846) sind mehr Stoff zu Novellen als ausgeführte Kunstwerke.

Eine Art Mittelpunkt des Berlinischen Dichterlebens, namentlich durch seine Mitgliedschaft im „Tunnel unter der Spree“, ist lange der jetzt mit all seinen Dichtungen mählich versinkende Besinger preußischen Kriegsruhmes gewesen: **Friedrich Scherenberg** (1798 bis 1881), ein geborener Stettiner. Auch er ist einer unserer in ein Schubfach eingeschachtelten Dichter: der „Schlachtensänger“; daß er noch etwas andres gewesen, hat schon die Mitwelt kaum gewußt. Einige einfache Liebeslieder von Scherenberg, auch die eine oder andre kurze Verserzählung, so „Die Exekution“ (eines Fahnenflüchtlings), zeigen eine nicht unbedeutende dichterische Begabung. Am bekanntesten aber waren, sind vielleicht heute noch, seine Schlachtengemälde: Waterloo, Ligny, Leuthen, Hohenfriedberg. Gottfried Keller nennt diese ganze Gattung „patriotische Gefühlseisenfresserei“. Zur höheren Dichtung gehören diese Beschreibungen trotz ihrer dramatisch bewegten Sprache allerdings nicht; aber so gut wie Stendhals Beschreibung der Schlacht von Waterloo (in der Chartreuse de Parme) oder Zolas „Zusammenbruch“ mit seiner großartigen Schilderung des Tages von Sedan Literatur ist, dürfen auch Scherenbergs Schlachtenbilder in Versen Beachtung fordern. Nicht die Gattung ist undichterisch, sondern seine holprige Form und die bis zur Unverständlichkeit überbildete Ausdrucksweise rauben seinen Wortschlachten viel von ihrer sonst starken Wirkung. „Waterloo“ ist eine unbeschreibliche Mischung aus erhabenem Unsinn und erhabenem Schwung; „Ligny“ ist das unbedeutendste. Hingegen hat Scherenberg in seiner Dichtung „Leuthen“, ausnahmsweise in gereimten Versen, sein Meisterstück auf diesem Gebiet geschaffen und sein einst bewundertes Waterloo weit übertroffen. Es sind wahrhaft dichterische und sprachlich hinreißende Stellen darin; so die Schilderung eines preußischen Reiterangriffs:

Die schlanken Flanken, Schenkel an Schenkel geklebt,
Helfend mit allen Hilfen der leichte Reiter schwebt,
Schmächtigend sich und spitzend schier bis zum Verschwind,
Sich in sich verkriechend, zu schneiden den Wind. —
Die Straßen steigen, verwolken und fliegen mit,
Bis Reiter, Roß und Straße eine Wolke, nichts mehr,
Ziehend über die Eb'ne, ein Wetter tief und schwer,
Drinnen ein Brausen, Rauschen, wie strömend Wasser und Wind,
Bis wieder die brausenden Wetter die sausenden Reiter sind.

Im Tunnel unter der Spree hat auch der Kunstforscher und Dichter **Franz Kugler** (1808—1858) eine hervorragende Rolle gespielt. Seine Geschichte Friedrichs des Großen hat dem Maler Adolf Menzel eines der Ruhmesfelder seiner Kunst erschlossen. Kuglers wenig bedeutende Novellen sind längst vergessen; ebenso seine Gedichte, bis auf das eine „An der Saale hellem Strande“, das seit 1826 eines unserer beliebtesten Studentenlieder ist.

Nicht durch seine Dichtungen, sondern einzig durch das selbstgewählte Schicksal seines Weibes ist **Heinrich Stieglitz** aus Arolsen (1803—1849) bekannt geblieben. Er lebte neben seiner ihm geistig weit überlegenen Frau Charlotte als Bibliotheksbeamter in Berlin, schrieb mittelmäßige Gedichte, die er zu „Bildern des Orients“ sammelte, ohne vom Orient etwas zu wissen, und schwankte haltlos mit seiner Unbegabung zwischen allerlei großen Plänen. Seine Frau hielt ihn für ein Genie, dem nichts als eine tiefe Lebenserschütterung zur vollen Entfaltung fehle: am 29. Dezember 1834 erdolchte sie sich, um in sein leeres

Leben das „Wunderbare" zu bringen. Was ein Dichter, Ibsen, ein halb Jahrhundert nachher ersann: in der Wildente, das hat das Leben mit furchtbarem Ernst ihm vorausgedichtet. Heine hatte Charlottens Selbstmord fünf Jahre zuvor verkündet. Sie hatte an Eichendorffs Wort von den „mächtigen Schwingen eines großen Leides" geglaubt, aber sich vergebens hingeopfert: ihr Tod konnte auf Heinrich Stieglitz nicht wie eine blutige Weihe zum Höheren wirken, weil er eben kein Dichter, sondern ein matter Nachahmer Rückerts, Hammers und Anderer war.

Zum Berliner Dichterkreise, obgleich nicht in Berlin geboren — wie übrigens keiner der bekannteren nichtpolitischen Sänger jener Zeit —, hat auch **Robert Reinick** aus Danzig (1805—1852) gehört, gleich Kopisch Maler und Dichter, der Nachwelt aber nur noch durch ein paar schöne Lieder bekannt. „O Sonnenschein, o Sonnenschein, Wie scheinst du mir ins Herz hinein!"; dann: „Wie ist die Erde so schön, so schön, Das wissen die Vögelein", und das Lied „Wohin mit der Freud'?" zeigen ihn uns als einen frischen Sänger der Lebenslust. Dankbar erinnert muß auch daran werden, daß er als einer der Ersten die verwahrloste Kinderliteratur zu veredeln bemüht war durch sein hübsches Abc-Buch mit eigenen Zeichnungen.

Auch aus einem fernen, halbvergessenen Winkel im deutschen Dichterwalde begann es nach langem Verstummen wieder in Liedern zu schallen: aus dem Elsaß. Zwei dem deutschen Wesen treugebliebene Brüder Stöber, August und Adolf, sind hier rühmend zu nennen. Von **August Stöber** (1808—1868) ist das schöne Gedicht „Das Münster in der Sternennacht" (Am Tage stehst du still und wie verdrossen); doch auch im volksliedartigen Gesange hat er sich glücklich versucht:

Es steht ein Haus am Rheine,
Ein kleines Fischerhaus,
„Du Allerliebste meine,
Du meine,
Schau nur einmal heraus!"

Von dem jüngeren **Adolf Stöber** (1810—1892) sind die schönen Verse „An Dichter und Leser", allerdings geschrieben in jener rückständigen Zeit, als man Dichterwerke noch ohne „kritischen Apparat" genoß:

Willst du dichten — sammle dich,
Sammle dich wie zum Gebete,
Daß dein Geist andächtiglich
Vor das Bild der Schönheit trete;
Daß du seine Züge klar,
Seine Fülle tief erschauest
Und es dann getreu und wahr
Wie in reinen Marmor hauest.

Willst du lesen ein Gedicht —
Sammle dich wie zum Gebete,
Daß vor deine Seele licht
Das Gebild des Dichters trete;
Daß durch seine Form hinan
Du den Blick dir aufwärts bahnest
Und, wie's Dichteraugen sahn,
Selbst der Schönheit Urbild ahnest.

Ein König beschließe die Reihe der wenigstens dem Namen nach bekannten Dichter: **Ludwig I. von Bayern** (regierte von 1825 bis 1848). Er könnte hier ganz fehlen, wäre nicht auch er ein Beweis für die tiefen Nachwirkungen unserer klassischen Zeit: ohne irgend welche dichterische Begabung ahmte er doch die ihm durch Goethe und Schiller, zum Teil auch durch die Romantiker überlieferten Formen mit arger Formlosigkeit nach. Er hat sogar nach Goethes Muster „Römische Distichen an die Geliebte" gedichtet. Man spottete seiner als des Partizipiendichters, und Heine schrieb den tollen Vers in seinem Namen: „Selber habend nie gekonnt es"; aber bei näherer Prüfung seiner Gedichte — zwei Bände mit zusammen 600 Seiten! — wird man gewahr, daß dem König in diesem Punkt Unrecht geschehen ist: es gibt bei ihm kaum mehr Partizipien der Gegenwart als bei andern. Viel schlimmer sind seine Hexameter; der folgende ist nicht einmal der böseste:

Florenz, dir fehlt das, was Rom ist, und diesem just, was du besitzest —.

Übrigens hat sich der König keiner Täuschung über den zweifelhaften Wert seiner Dichterei hingegeben:

Daß dich nicht täusche das reichliche Lob; denn was du gedichtet,
Ungepriesen blieb's, säßest du nicht auf dem Thron.

Endlich noch zwei ganz verschollene Dichter, die wie ihresgleichen im 18. Jahrhundert (vgl. S. 463) nur durch je ein Lied fortleben, ohne daß die es singen auch nur ihren

Namen kennen, oder doch nicht mehr als den Namen. **Franz von Schober** (1798—1882), ein geborener Schwede (aus Torup), in Deutschland erzogen, in Wien mit Feuchtersleben, Moritz von Schwind und Franz Schubert, durch einen Aufenthalt in Ungarn mit Liszt befreundet, hat lange in Weimar gelebt, als Gatte der Jugendschriftstellerin Thekla von Gumpert, und einen Band Gedichte hinterlassen, in dem manches Schöne steht, aber merkwürdigerweise grade das Lied fehlt, das ihm dank der herrlichen Vertonung durch Schubert (1817) einen nicht unfeinen Nachruhm sichert: das durch seine Einfachheit und Gefühlswärme ausgezeichnete Lied An die Kunst:

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
Da mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
Hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzundn,
Hast mich in eine beßre Welt entrückt.

Oft hat ein Seufzer, deiner Harf' entflossen,
Ein süßer, heiliger Akkord von dir
Den Himmel bessrer Zeiten mir erschlossen —
Du holde Kunst, ich danke dir dafür!

Noch häufiger gesungen wird mit der Musik von Rubinstein das Lied:

Es blinkt der Tau in den Gräsern der Nacht,
Der Mond zieht vorüber in stiller Pracht,
Die Nachtigall singt in den Büschen;
Es schwebt über Wiesen ein Dämmerschein,
Der ganze Frühling duftet hinein,
Wir beide wandeln dazwischen. —

O Lenz, wie bist du so wunderschön!
In dem blühenden Rausch dahin zu gehn
Am Arm seine zitternde Liebe;
Mit dem ersten Kuß in den Himmelsraum
Und fest zu glauben im törichten Traum,
Daß es ewig, ewig so bliebe.

Der Dichter dieses schönen Liedes ist **Gustav von Boddien** (1814—1870) aus Ludwigslust in Mecklenburg, Forstmeister, Maler und Dichter, freilich nur der eines einzigen echten Liedes, denn in seiner Gedichtsammlung steht sonst nur recht bescheidenes Mittelgut.

Fünftes Kapitel.

Die österreichischen Sänger.

Ein österreichischer Dichter sollte höher gehalten werden als jeder andere. Wer unter solchen Umständen den Mut nicht ganz verliert, ist wahrlich eine Art Held. (Grillparzer.)

Lenau. — Zedlitz. — Herlossohn. — Feuchtersleben. — Pyrker. — Ebert. — Vogl. — Seidl. — Frankl.

Zum ersten Mal nach langen stummen Jahrhunderten fällt endlich, beim Aufatmen der Völker von der ungeheuren Erschütterung des europäischen Weltkrieges, auch Österreichs Stimme wieder in den großen Chor ein, und erst damit wird das deutsche Lied volltönig. Daß die Wirkung der klassischen Dichterzeit auf Österreich so spät fühlbar wurde, hatte seinen Grund in den öffentlichen Zuständen der deutschen Ostmark: die Zensur wurde in Österreich besonders streng geübt, und neben der Zensur des Staates band die der Kirche mit nicht minderer Gewalt. Ein so sangbegabter Volkstamm aber wie der österreichische konnte nicht für immer der deutschen Literatur teilnahmlos gegenüberstehen, wofern er nur im Herzen deutsch geblieben war. Wir werden nicht nur in der Lyrik, sondern auch in der erzählenden und am meisten in der dramatischen Dichtung die lang aufgestaute geistige Kraft des österreichischen Volkes sich mit überraschendem Ungestüm entfesseln und die deutsche Poesie durch eine Fülle neuer Stoffe, Farben und Töne bereichern sehen.

Eine besondere österreichische Nationalliteratur mit scharf unterscheidenden Merkmalen gibt es nicht. Wohl gewahren wir Stammeseigenheiten wie bei andern deutschen Stämmen, z. B. bei den Schwaben, den nordwestdeutschen Niedersachsen, den Schlesiern; aber sie sind deutsch, nicht fremd. Dennoch empfiehlt es sich, für einige Zeitabschnitte die österreichischen Dichter auszusondern, weil sie bei aller Deutschheit doch so eigene Töne anschlagen, daß sie nicht in der großen Menge nur so mitzugehen verdienen. Schon Grillparzer hat vor 70 Jahren, angeregt durch die deutlich unterscheidbare schwäbische Freundesschar, die Frage gestellt, ob es eine österreichische Literatur gebe, und hat nach Betonung der „Absurdität, in etwas, das, wie die Literatur, aller Menschen Gemeingut sein sollte, von Absonderungen und winkelmäßigen Unterscheidungen zu sprechen“, als zulässige Erkennungzeichen einer

etwaigen österreichischen Dichterschule genannt, außer der Bescheidenheit und dem gesunden Menschenverstand, das „wahre Gefühl". Ob dieses eine besondere Gabe der österreichischen Dichtung sei, wird sich bei der Würdigung der von nun an in ganzen Scharen anrückenden Poeten aus den deutschen Moldau-, Donau- und Alpenländern erweisen.

Lenau.

(1802—1850.)

Es ist dein Lied der rätselvolle Falter, Der einen Totenschädel trägt zum Schilde. (Anastasius Grün.)

Gleich der erste hier zu betrachtende Österreicher gehört in die vorderste Reihe der „vormärzlichen" Sänger, wie alle Schriftsteller mit einem Höhepunkt vor der Revolution vom März 1848 heißen. Nicht wenige seiner Lieder gehören zu unserm älteren Sangesschatz, und unter den Dichtern, die nicht als die größten genannt werden, ist er einer der noch lebendigsten aus dem jetzt endenden Jahrhundert nach der romantischen Blütezeit.

Nikolaus Niembsch von Strehlenau war sein voller Name, doch hat er sich nach dem Erscheinen seiner ersten Gedichtsammlung immer nur **Nikolaus Lenau** genannt. Er wurde am 13. August 1802 von deutschen Eltern zu Csatad in Ungarn geboren. Der Vater war ein sittenloser Verschwender und Spieler, die Mutter eine zwischen leidenschaftlicher Aufwallung und gramvoller Verdüsterung schwankende Frau. In Preßburg und Wien hat Lenau allerlei studiert, nichts mit Stetigkeit; mit 19 Jahren begann er unter dem Einfluß der Klassiker und der Schwaben Lieder zu dichten. Dann erlebte er eine furchtbare Enttäuschung jugendlicher Liebe für ein unwürdiges Mädchen, und von nun an ist „eine Sehne im Innersten gerissen, die wohl nimmermehr ganz wird". In Stuttgart verkehrt er 1831 freundschaftlich mit Uhland, Kerner, Schwab; sein Dichterruhm beginnt zu steigen, eine neue schöne Liebe, zu einer Nichte Schwabs, beseligt ihn. Doch die innere Unrast ist schon zu stark geworden, sie treibt ihn zu abenteuerlicher Jagd nach einem unklaren Glück übers Meer nach Nordamerika (1832); bald kehrt er von dort enttäuscht, ewig unruhvoll, trüber als vorher, nach Stuttgart zurück. Seine erste Gedichtsammlung erscheint und macht ihn zu einem der berühmten deutschen Dichter; doch Lenau entreißt sich den schwäbischen Freunden und geht nach Wien. Hier knüpft er eine leidenschaftliche, hoffnungslose Beziehung zu Sophie Löwenthal, einer verheirateten Frau, die als Katholikin nicht geschieden werden kann. Aus den Wirren dieses jammervollen, ihn zerrüttenden Verhältnisses versinkt er zuletzt in die Nacht des Wahnsinns und stirbt in der Wiener Irrenanstalt zu Döbling am 22. August 1850 nach Jahren völliger Verblödung, die das Los Hölderlins an Furchtbarkeit noch überbietet.

Lange vor dem Ausbruch des Wahnsinns hatte Lenau von sich gesagt: „Ich glaube einen Dämon des Unglücks in mir zu beherbergen." Früh schon schwebte ihm die Lebenswage außer Gleichgewicht zwischen stürmischem Glücksverlangen und vorausgefühlter Ohnmacht es zu genießen. Schwermut ist der Grundzug seines menschlichen und dichterischen Wesens, eine Schwermut, die, wie sein Ende bewiesen hat, auch ursprünglich nicht gemacht, sondern echt war. Mag sein, daß der Abgott der Dichter in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, Byron, dem ganz jungen Lenau als Vorbild auch für die schöne Schwermut gedient hat; eine solche Stimmung läßt sich aber nicht ohne eigene Veranlagung zwei Jahrzehnte mit der Echtheit festhalten, wie sie uns aus Lenaus Dichtung überall entgegentönt:

Ists nicht eitel und vergebens,
Lieben Freunde, saget an!
Durch den Wüstensand des Lebens
Sich zu wählen eine Bahn? (In der Wüste.)

Am Strand des Lebens irr' ich, starre düster
Ins Todesmeer, umhüllt von Nebelflor;
Und immer wird der Strand des Lebens wüster,
Und höher schlägt die Flut an ihm empor.
(Der trübe Wanderer.)

Du geleitest mich durchs Leben,
Sinnende Melancholie!
Mag mein Stern sich strahlend heben,
Mag er sinken — weichest nie! (An die Melancholie.)

Hierher gehört auch das weltverachtende Gedicht „Der Indifferentist", das auf den jungen Otto von Bismarck so tiefen Eindruck machte.

Die Zahl ähnlicher Lieder Lenaus würde allein ein stattliches Heft füllen. Es gibt noch einen zweiten Schwermutdichter in der Weltliteratur, von dem wir ganz ähnliche Klänge hören: Giacomo Leopardi (1798—1837); nur daß bei diesem das Leid aus Körpersiechtum und aus Verzweiflung an seinem italienischen Vaterlande floß. Aber mit Leopardi hatte Lenau gemeinsam das Angstgefühl: „Ob jeder Freude seh ich schweben Den Geier bald, der sie bedroht." Auch an den Tondichter Chopin erinnert die Lenausche Liedesmusik mit ihrem grollenden Unterton, den die Silberstimme der Lebensfreude so selten überklingt. Bei Lenau bleibt auch der Ausdruck der Naturempfindung nicht rein: seine düstere Gedankenwelt drängt sich überall störend hinein, ohne doch so großartige Bilder zu erzeugen, wie sie Byron in den Schilderungen der gewaltigen Zeugen der Natur und der geschichtlichen Vergangenheit im Childe Harold heraufbeschwört.

Vollendete lyrische Schöpfungen sind ihm darum nur selten geglückt, am schönsten in dem durch Vertonung bekannt gebliebenen „Frühlingsblick" (Durch den Wald den dunklen geht Holde Frühlingsmorgenstunde); dann in einigen kurzen Liedern wie: Das Mondlicht (Dein gedenkend irr' ich einsam Diesen Strom entlang), Bitte (Weil' auf mir, du dunkles Auge); aus den „Schilfliedern": Auf dem Teich, dem regungslosen —.

Unter seinen vermischten Gedichten sind als die schönsten zu erwähnen: Der Lenz (Da kommt der Lenz, der schöne Junge), Die Liebesfeier (An ihren bunten Liedern klettert Die Lerche selig in die Luft), das empfindungsvolle Lied aus den „Reiseblättern" mit seiner längst entschwundenen Reisepoesie vom toten Postillon (Lieblich war die Maiennacht); das bedeutendste von Lenaus erzählenden Gedichten: Die drei Indianer (Mächtig zürnt der Himmel im Gewitter); dazu manche Lieder mit starker Heimatfarbe aus der ungarischen Steppe, in denen es klingt wie von wilder Zigeunermusik. Zuweilen gelingt ihm auch ein dichterisch empfundener kurzer Spruch wie in der „Frage":

O Menschenherz, was ist dein Glück?
Ein rätselhaft geborner
Und kaum gegrüßt verlorner,
Unwiederholter Augenblick.

Daß noch manche andre nicht zur Vollreife erblühte Begabung in Lenau geschlummert hat, zeigen uns einige seiner Verserzählungen von mittlerem Umfang, besonders Mischka und Die Marionetten, weniger Klara Hebert. Er weiß einen guten Novellenstoff zu erfinden, erzählt auch packend, nur gelingt ihm niemals die Gestaltenschöpfung. In „Mischka", einer wie Lisztsche Rhapsodien klingenden Geschichte, gibt es sehr feine Einzelzüge, z. B. den nächtlichen Gang des Zigeuners, der seinen Geigenbogen mit den Schweifhaaren der Pferde des tödlich Gehaßten bespannt. In den „Marionetten" zeigt Lenau seine nicht unbedeutende Verskunst an den schwierigen Terzinen, die bei ihm viel natürlicher fließen als bei dem gern künstelnden Rückert. Von geringem Wert ist die Gedichtreihe Ziska.

In dem gereimten Romangedicht Savonarola (1837), der Schilderung des Lebensganges des gewaltigen Bußpredigers von Florenz, bekundet Lenau gleichfalls eine nicht geringe Gabe der Erzählung. Es gibt darin einige höchst ergreifende Stellen, so die von dem jüdischen Christenhasser, der durch Savonarolas Seelengröße auf dem Wege zum Scheiterhaufen besiegt sich von ihm taufen lassen will.

Lenaus andres Erzählungsgedicht Die Albigenser (1841) gehört zu demselben Gedankenkreise: dem Vernichtungskampfe der Kirche gegen abtrünnige Neuerer. Es schließt mit den Versen der Verheißung:

Das Licht vom Himmel läßt sich nicht versprengen,
Noch läßt der Sonnenaufgang sich verhängen
Mit Purpurmänteln oder dunklen Kutten;
Den Albigensern folgen die Hussiten
Und zahlen blutig heim, was jene litten;
Nach Huß und Ziska kommen Luther, Hutten.

Bemerkenswert an diesen größeren Dichtungen Lenaus ist die Strenge der Form: er hat sichs nicht bequem gemacht, sondern sich selbst durch den Reim gezügelt. Auch in

seinen zwei dramatischen Versuchen begnügt er sich nicht mit dem reimlosen jambischen Vers, sondern wählt den Reim: im **Faust** (1836), auch im **Don Juan**, der in seinem Nachlaß gefunden wurde. Wer sich darüber verwundert, daß ein zweiter deutscher Dichter einen Faust zu dichten unternahm, der bedenke, daß vier Jahre nach Goethes Tode der Weltruhm seiner Lebensschöpfung noch nicht so hoch gestiegen war wie heute, und daß es zu den Träumen manches Ehrgeizigen gehörte, den Faust wohl gar zu überbieten. Wir werden diesem Versuch z. B. bei Grabbe begegnen, vorher schon bei Heine, der ja Goethen ins Gesicht gesagt haben wollte, er trage sich mit dem Plan eines Faust. Lenau ahmt sogar den Gesprächston zwischen Faust und Wagner nach. Seine Dichtung endet mit Fausts Selbstmord: „Ich bin ein Traum mit Lust und Schuld und Schmerz Und träume mir das Messer in das Herz!" (Nachklang von Grillparzers „Traum ein Leben", vgl. S. 825), worauf Mephistopheles triumphierend ausruft: „Nun hab' ich dich und halte dich umschlungen!"

Zum **Don Juan**, der unvollendet geblieben, wurde Lenau außer durch Mozarts Oper auch durch Tirso de Molinas altspanisches Drama von Don Juan angeregt, dem er unter anderm den Namen des Bedienten, Catalinon, entnommen hat. Es endet wie der Faust: mit dem Selbstmord des Helden, der dem Lebensekel erliegt; er läßt sich von dem im Zweikampf schon besiegten Feinde erstechen:

Mein Todfeind ist in meine Hand gegeben, Doch dies auch langweilt wie das ganze Leben.

Eine Entwicklung zur Höhe wurde durch Lenaus jammervolles Ende nicht abgeschnitten: sein letztes Werk, der Don Juan, zeigt ihn auf denselben Mittelbahnen der Dichtung, wie der Savonarola. Aber verschwinden wird sein Lebenswerk nicht ganz, wie keiner so leicht verschwindet, der einen eigenen Gesang angestimmt hat. Bei Lenaus Namen taucht vor uns das Bild eines glücklosen Mannes auf, der sein Leid in Wohllaut ausströmt und durch einen echten Herzenston an sein Leid glauben macht. Lenaus überlebhafte Anschauung hat ihn oft zu sehr gewagten Bildern verführt: die Lerche, die an ihren bunten Liedern in die Luft klettert; die Lerchensingraketen, die der Lenz in die Luft schleudert, und so manche andre erscheinen etwas gesucht. Daneben stehen aber auch viele wunderbar dichterisch gesehene Dinge: der Lenz, der schöne Junge, den alles lieben muß, und der mit einem Freudensprunge hereinkommt und seinen Gruß lächelt, ist ein prächtiges Bild, gewiß eines der schönsten des Frühlings, und in der „Liebesfeier" des Lenzes lassen wir uns gern das Bildermeer gefallen, das dem Überschwang der Frühlingswonne entströmt:

Da sind, so weit die Blicke gleiten,
Altäre festlich aufgebaut,
Und all' die tausend Herzen läuten
Zur Liebesfeier dringend laut.

Der Lenz hat Rosen angezündet
An Leuchtern von Smaragd im Dom;
Und jede Seele schwillt und mündet
Hinüber in den Opferstrom.

Von Österreichs nichtpolitischen Sängern in vormärzlicher Zeit war nach Lenau der bedeutendste der Freiherr **Joseph von Zedlitz**, geb. 1790 auf Schloß Johannisburg im österreichischen Schlesien, gest. 1862 in Wien. Er hat seine Erziehung in Breslau genossen, sodann als österreichischer Offizier die Schlachten bei Aspern und Wagram mitgekämpft. An diese Tage gedenkend schrieb er später seine Verse auf Napoleon:

In Waffen bin ich gegen ihn gestanden,
Drum mocht' ich ihn nicht schmähn, als er in Banden.

Dem toten Weltherrscher ist auch das bekannteste seiner Gedichte: „Die nächtliche Heerschau" geweiht (Nachts um die zwölfte Stunde Verläßt der Tambour sein Grab), neben Heines Zwei Grenadieren das Wertvollste in der deutschen Dichtung über Napoleon.

Zedlitz ist aber doch mehr als der Verfasser eines einzelnen berühmten Gedichtes. Seine Sammlung **Totenkränze** in Kanzonen (1827), gedankenschwere, feierliche Klänge voll Poesie, sind nur durch das fremde Versmaß fremd geblieben; es gibt darin Stellen, die, ohne nachgeahmt zu sein, an Byrons poetische Betrachtung der Weltgeschichte erinnern.

Er läßt z. B. an Goethe die Frage richten, „Ob jene Lieder, die die Welt entzückt, Nur ihn, der sie gesungen, nicht beglückt“:

Frag ihn, um den stets neu erwacht die Klage,
Den, weil ihn Gott zum Himmelssang erküret,
Uns allzuschnell entführet
Der Todesengel aus der Höeer Kreise!
Ihn, der ein Cherub war mit Schwert und Schilde,
Ach, und ein Kind zugleich, gleich stark, gleich milde!
Frag ihn, der nun hinschwebt auf Sphärengleise,
Ob Seligkeit ihm nicht das Herz erschüttert,
Als Perlen mild in seinem Aug gezittert?

Und daß es zur Würdigung eines echten Dichters wie Zedlitz nicht genügt, ein einziges durch die Lesebücher aufbewahrtes Gedicht als das Maß seines Könnens zu betrachten, das beweist sein ausgezeichnetes kurzes erzählendes Gedicht „Die Worte des Koran“ und seine Ode auf Goethes Tod (Horch! durch Deutschlands weite Gauen Schallt der Grabestube Klang), worin er inmitten des vielstimmigen Trauerchors der deutschen Dichter einen neuen Ton fand, gewiß ganz im Geiste Goethes: in der herrlichen Schlußstrophe, die da mahnte, nicht zu klagen, sondern freudig all des Großen zu gedenken, das von dem Toten über die Welt ausgegangen:

Weg denn mit Zypressenkränzen,
Rosen schlingt ums Haupt und laßt
Uns mit Hymnen und mit Tänzen
Grüßen seine ew'ge Rast!

Nur noch durch je ein Lied sind zwei österreichische Sänger bekannt, die einst ihre große und kleine Rolle gespielt haben: der in Prag 1804 geborene **Karl Herlossohn** (gest. 1849 in Leipzig), der Dichter des hinschmelzenden Liedes „Wenn die Schwalben heimwärts ziehen“ mit dem empfindsamen Kehrreim „Scheiden, ach scheiden tut weh!“, — und der Freiherr **Ernst von Feuchtersleben** (1806—1849), ein Wiener, Beamter im Unterrichtsministerium, zum kleinen Freundeskreise Grillparzers gehörig. Sein Prosabuch „Diätetik der Seele“ (1838), lange eins der meistgelesenen deutschen Hausbücher, ist so ziemlich vergessen; aber kein Tag vergeht, ohne daß an irgend einem Grab in Ländern deutscher Zunge sein wehmütiges Abschiedslied mit Mendelssohns Musik erklingt:

Es ist bestimmt in Gottes Rat,
Daß man, was man am liebsten hat,
Muß meiden;
Wiewohl nichts in dem Lauf der Welt
Dem Herzen ach! so sauer fällt
Als scheiden! ja scheiden!

Der Tondichter hat einige Veränderungen vorgenommen, die als Verbesserungen gelten dürfen.

Feuchterslebens Gedichtsammlung ist bis auf dieses eine Lied versunken; ein besseres Geschick verdient noch ein anderes seiner Gedichte:

Hast in wonnevollen Tagen,
Über Lust und Pein getragen,
Du die Erde überschwebt?
Lustdurchschauert? Daefst du's sagen?
Qualberauscht? — Du hast gelebt!
Hat dies nie im Taumelschweben,
Im Erlangen, Kühner-Streben,
Selig durch die Brust gebebt?
Nue der Übermut ist Leben!
Kennst ihn nicht? — Hast nicht gelebt!

Auch unter seinen Sprüchen in Versen ist vieles sehr Feine, einiges sogar an Goethe Anklingende.

Nur noch erwähnt sei der deutschungarische Bischof **Ladislaus von Pyrker** (1772 bis 1847), weil es eine Zeit gab, in der sein wertloses Heldengedicht „Die Tunisias“ viele Leser und sogar manche Bewunderer fand.

Dagegen sind noch nicht ganz vergessen einige bescheidene Dichter Österreichs, deren kleine Verserzählungen lange zum eisernen Bestand unserer Schullesebücher gehört haben. Die eine und andere verdient gerettet zu werden, so von **Karl Egon Ebert** aus Prag (1801—1882) die waffenklirrende Ballade vom Sachsenherzog Schwerting; von **Johann Nepomuk Vogl** (1802—1866) das rührende kleine Gedicht „Das Erkennen“ (Ein Wanderbursch, mit dem Stab in der Hand); von **Johann Gabriel Seidl** aus Wien (1804 bis 1875) Der tote Soldat:

Auf ferner, fremder Aue
Da liegt ein toter Soldat,
Ein Ungezählter, Vergeßner,
Wie brav ee gekämpft auch hat.

Ludwig August Frankl aus Prag (1810—1894) wird vielleicht als Herausgeber von Lenaus Briefwechsel mit Sophie Löwenthal fortleben; von seinen Gedichten wird trotz

der über einige kunstvoll ausgegossenen Sprachmusik schwerlich etwas bleiben, auch nicht das Revolutionslied von der „Wiener Universität".

Der größte der österreichischen Dichter, nicht nur seiner Zeit, sondern vieler Jahrhunderte, Franz Grillparzer, muß an der Stelle betrachtet werden, wo er als der Erste stand und noch immer steht: beim deutschen Drama nach Goethe und Schiller.

Sechstes Kapitel.

Die Sängerinnen.

Vor allem aber pflegt das anvertraute,
Das heil'ge Gut, gelegt in eure Hände,
Weckt der Natur geheimnisreichste Laute,
Kniet vor des Blutes gnadenvoller Spende;

Des Tempels pflegt, den Menschenhand nicht baute,
Und schmückt mit Sprüchen die entweihten Wände,
Daß dort, aus dieser Wirren Staub und Mühen,
Die Gattin mag, das Kind, die Mutter knieen.

(Annette von Droste.)

1. — Elisabeth Kulmann. — Luise Brachmann. — Betty Paoli.

Vereinzelte weibliche Dichter sind uns schon begegnet; erst vom Beginn des 19. Jahrhunderts treten sie in größerer Zahl auf, bis sie in neuester Zeit zu kaum weniger verwirrender Scharenhaftigkeit anwachsen als die männlichen. Die Quellen der neuzeitlichen weiblichen Dichtung als eines Teiles unserer Gesamtliteratur fließen aus keinen unerforschlichen Gründen. Gervinus, der die ganze weibliche Literatur einmal bezeichnete als eine „epidemische Einwirkung der Schreibsucht", hat mit sehr geringer Männerlogik hierdurch gar nichts erklärt, sondern das Allereinfachste übersehen: die ursprüngliche dichterische Veranlagung des Weibes und die durch einige Menschenalter höchster Bildung auch den Frauen erleichterte Möglichkeit, sich aller Kunstformen der Literatur zu bemächtigen.

Die schon im 17. Jahrhundert versuchte und offenbar geglückte Heranziehung „des Frauenzimmers" zur Beschäftigung mit Bildungsfragen (vgl. S. 275) war im Anfang des 18. mit größerem Nachdruck durch Gottsched und die Gottschedin fortgesetzt worden. Bodmers „Discourse der Mahlern" (1721) und Gottscheds „Vernünftige Tadlerinnen" (1725) waren überwiegend Frauenzeitschriften gewesen. Auch an den „Belustigungen des Verstandes und Witzes" von Schwabe (1741 — vgl. S. 333) hatten Frauen mitgearbeitet. J. G. Jacobis „Iris" (1774—1776) wurde von Frauen mehr gelesen als von Männern, und die schönsten Beiträge, so die Lieder des jungen Goethe: Mit einem gemalten Band, Mit einem goldenen Halskettchen, sein Singspiel Erwin und Elmire waren zunächst für die weiblichen Leser bestimmt.

Die Karsch, als die erste beachtenswerte Liederdichterin neuerer Zeit, hatte wegen ihrer Seltenheit noch Aufsehen erregt; die Romane schreibenden Frauen: Sophie Laroche, Karoline von Wolzogen, ein Weimarisches Fräulein von Imhoff und manche andre wurden schon nicht mehr als Naturwunder bestaunt. An einem Taschenbuche Cottas für Damen (zuerst 1798) verschmähten Goethe und Schiller die Beteiligung nicht, und selbst ein ganzes Buch über die Gleichberechtigung der Frau war schon im 18. Jahrhundert erschienen: von Hippel (1792, — vgl. S. 492). Die weibliche Lesergemeinde war ins Unendliche gewachsen, und noch vor dem Ablauf des Jahrhunderts konnte Wieland schreiben (1791):

> Wo ehemals kaum in den höchsten Klassen hier und da einige Damen waren, die etwas Gedrucktes, außer ihrem Gebetbuche und dem gemeinen Hauskalender, kannten und sich in müßigen Stunden etwa mit Herkules und Herkuliskus, der römischen Oktavia und Lohensteins Arminius — und in der Folge mit der Asiatischen Banise, Neukirchs Telemach und anderen allgemein beliebten Büchern ihrer Zeit unterhielten —, da ist jetzt das Lesen auch unter der Mittelklasse, und bis nahe an diejenigen, die gar nicht lesen gelernt haben, allgemeines Bedürfnis geworden.

Aus diesen Vorbedingungen literarischer Frauentätigkeit sind Dichterinnen und Schriftstellerinnen wie die Günderode, Bettina, Rahel, Caroline und Dorothea Schlegel zu erklären. Aus ihnen auch die Sängerinnen, die eine große und die andern weniger großen, die neben den Männern nunmehr ihr Lied anheben. Über die Kleinen zu spotten, ist für die damalige Zeit so wenig angebracht wie für die heutige: es steht mit der weib-

lichen Literatur, alle ihre Lebensbedingungen gerecht gewürdigt, nicht wesentlich anders als mit der männlichen: auf je eine bedeutende Erscheinung kommen bei Frauen wie bei Männern hundert oder Hunderte von unbedeutenden; und wie man die immer Vielzuvielen unter den männlichen Schriftstellern nicht dem Geschlecht zur Last legt, so ziemt sich das auch nicht für die schreibenden Frauen.

Ein früh verstorbenes dichtendes Wundermädchen eröffne den Reigen der Dichterinnen des letzten Jahrhunderts: **Elisabeth Kulmann**, geb. am 5. Juli 1808 in Petersburg aus einer ursprünglich elsässischen deutschen Familie, gest. daselbst am 19. November 1825, mit 17 Jahren! Die russische Kaiserin ließ ihr ein Marmordenkmal aufs Grab setzen mit der Inschrift: „Puella poetria eminens.“ Ihre Dichtungen liegen in einem gewaltigen Bande von 669 doppelspaltigen Seiten vor. Elisabeth Kulmann hätte wahrscheinlich länger gelebt und wäre vielleicht eine ganze Dichterin geworden, hätte nicht eine schier verbrecherische Erziehungsweise das zarte Kind im ersten Erblühen zu Tode erzogen. Fast ein Dutzend Sprachen, alle Literaturen, alle Künste mußte das arme Geschöpf lernen, und um sie herum ein aufpassender Troß von törichten Verwandten, Lehrern, Bewunderern. Ein wenig erinnert sie mit ihrer Massendichtung an Rückert: auch sie besingt, verführt durch eine gewisse Leichtigkeit der Formbeherrschung, alles was ihr unter die Augen kommt oder aus Büchern erlesen wird. Seit ihrem elften Jahr hat sie Verse geschrieben, und ihre frühesten sind nicht die schlechtesten. Große Poesie ist nicht in dem dicken Bande, aber hier und da ein ergreifendes Stückchen jungen Menschenlebens:

O hätt' ich Arme Flügel,
Ich flög' nach Süden hin!
Säh' nicht des Lebens Reste
Mir hoffnungslos entfliehn!

Im Süden, warmen Süden,
In Nizzas milder Bucht,
Wär' für mich Arme Rettung,
Dort hätt' ich sie gesucht.

Im Norden, ach! im Norden
Ist es um mich getan!
Ich seh mit Riesenschritten
Den grausen Tod mir nahn.

Ach, und schon Ehrgeiz hat dieses aufgestachelte junge Herz gequält; in einem Geheimfach ihres Schreibtisches fand man nach ihrem Tod auch dies Gedicht:

Vielleicht, wenn längst im Schoße
Der Erde mein Gebein
Verweset ruht, gedenket

Ein Bücherkund'ger mein! —
Geneigter als die Mitwelt
Ist Nachwelt dem Talent:

Tot wird dem Lob zu Teile,
Den lebend man verkennt.

Kurz vor ihrem Tode umleuchtete sie wirklich ein Strahl aus der Unsterblichkeit: sie erhielt die Kunde, Goethe habe freundlich von ihren Gedichten gesprochen.

Von einer andern Dichterin mit noch schlimmerem Lebenslose ist ein Gedicht bis heute geblieben: „Columbus“ (Was willst du, Fernando, so trüb und bleich?) von **Luise Brachmann** aus Rochlitz (1777—1822). Sie hat sich nach wiederholter Liebesenttäuschung in der Saale bei Weißenfels ertränkt; doch deuten schon Selbstmordversuche aus viel früherer Zeit auf eine kranke Seele. An Schillers Musenalmanach und Horen hat sie mitgearbeitet und den Zeitgenossen als eine nicht unbedeutende Dichterin gegolten. Von ihren Gedichten sind einzig die Balladen von einigem Wert, wie denn auch im Columbus mancher schöne Vers, namentlich in den letzten Strophen, steht. Unter andern Dichtungen, in denen man den Schillerschen Einfluß spürt, ist allenfalls bemerkenswert das aus echter Empfindung geflossene Lied auf eine ihrer schmerzlichsten Erfahrungen mit männlicher Untreue:

Entschluß.

Zerstreu die Perlen und zerreiß die Kränze!
Ich will nicht hold, nicht liebenswert mehr sein!

Die Blume welk' in ihrem vollsten Lenze,
An ihr soll nimmer sich ein Aug' erfreun!

Viel höher nach Inhalt und Form steht eine österreichische Dichterin, die hochbetagt erst vor einem Jahrzehnt gestorben ist: **Betty Paoli** (mit ihrem eigentlichen Namen: Elisabeth Glück), in Wien geb. am 30. Dezember 1815, dort gest. am 5. September 1894. Nach ernsten Schicksalen als Hauslehrerin in Rußland fand sie im Hause der edelherzigen Witwe eines Fürsten Schwarzenberg ein Heim und konnte ihre schöne Begabung entfalten. Eine 1841 erscheinende Gedichtsammlung machte sie auch über die Grenzen Österreichs

wohlbekannt, ja fast berühmt. Namentlich unter den österreichischen Frauen fand sie schwärmerische Bewunderung, und Marie Ebner-Eschenbach erzählt, eine dieser Bewunderinnen habe ihr erklärt, man dürfe Betty Paoli nur kniend lesen. Sie hat nach ihrem Tode noch das seltene Glück gehabt, daß eine Herausgeberin wie die Ebner durch eine feinsinnige Auslese der besten ihrer sehr vielen Gedichte sie vor dem Schicksal bewahrt hat, durch die Masse des Minderwertigen erdrückt zu werden.

Der Versuch, Betty Paoli zu einer unsrer größten Dichterinnen zu machen, kann nur mißlingen. Selbst in der Auslese ist kein einziges Gedicht, das sich neben den besten oder auch nur den guten unserer großen Annette behauptet. Aber eine Dichterin mit starker, hin und wieder fast männlicher Empfindung und mit einem nicht gewöhnlichen Formensinn ist Betty Paoli gewesen, und ihre Beliebtheit besonders bei gebildeten Frauen ruht auf gutem Grunde. Was ihr im Wege steht, ist das Übergewicht der verfeinerten Bildung über das Gefühl: sie spricht in gar zu ruhig abgemessenen Sätzen, und nur selten siegt eine starke Leidenschaft über die Wohlüberlegtheit der Dame aus der besten Welt. Wo dies aber ausnahmsweise geschieht, da ist die Paoli eine Dichterin:

Mit die.

Nimm mich mit, wohin dein Fuß	Nimm mich mit, wenn kühn dein Geist	Nimm mich mit, es sei dein Teil
Auf des Lebens Pfaden gehet,	Fliegt durch alle Himmelsräume	Wonne, Jammer, Leben, Sterben,
Denn da weht mir Heimatgruß,	Und zue Erde, die verwaist,	Nimm mich mit ins ew'ge Heil
Wo dein süßer Atem wehet.	Bringt des Jenseits goldne Träume.	Und ins ewige Verderben!

Auch mancher schöne Spruchvers ist ihr geglückt:

„Was ist Poesie? Gib uns Bescheid!" Die Wahrheit ist sie, — doch im Feierkleid.

Annette von Droste-Hülshoff.

„Was meinem Kreise mich enttrieb,	So hört denn, hört, weil ihr gefragt:
Der Kammer friedlichem Gelasse?"	Bei der Geburt bin ich geladen,
Das fragt ihr mich, als sei, ein Dieb,	Mein Recht, so weit der Himmel tagt,
Ich eingebrochen am Parnasse.	Und meine Macht von Gottes Gnaden.

(„Mein Beruf" von Annette von Droste-Hülshoff.)

Aus einem alten katholischen Adelshause Westfalens stammt Deutschlands größte Dichterin **Annette von Droste-Hülshoff**, getauft auf die Namen Anna Elisabeth, von Eltern und Verwandten nur Annette gerufen. Sie wurde am 11. Januar 1797 auf Schloß Hülshoff unweit Münster geboren, nahm am häuslichen Unterricht der Brüder teil, lernte gleich ihnen Latein und Griechisch, entwickelte aber, was für sie wichtiger war, durch ihr Aufwachsen halb im Freien einen Natursinn, der zum Kern ihrer Dichtung gehört. Nach dem Tode des Vaters (1826) hat sie Jahre lang in Rüschhaus gelebt, einem großen einsamen Gehöft fern von der Stadt. Dort hat sie, in der sich schon seit den Kindertagen der Trieb zur Dichtung regte, ihr Leben hingebracht in Wald und Flur oder am Schreibtisch und hat „aus zerbrochnem Tintenfaß zwischen einigen Tellern mit Feldblumen auf Papierfetzen alter Briefe usw." ihre Gedichte niedergeschrieben. Im Elternhause hatten die Brüder Grimm verkehrt; mit Schillers Werken war das Mädchen früh vertraut geworden; im Hause ihres gelehrten Schwagers Freiherrn von Laßberg in Mersburg am Bodensee, eines Sammlers altdeutscher Literaturwerke, hat sie Uhland, Kerner, Schwab kennen gelernt, ohne daß diese eine Ahnung von Annettens verborgener Dichterei bekamen. Uhland kannte sie lange nur als westfälische Beiträgerin zu seiner großen Volksliedersammlung.

In die Literatur eingeführt wurde sie durch den jungen Westfalen **Levin Schücking** (geb. 1814), der ihr durch eine Freundin von Annettens Mutter empfohlen war. Erst dieser hat ihre vorwiegend lyrische Begabung richtig erkannt, und als aus der tiefen Freundschaft für den so viel jüngeren Mann eine nie frei ausgesprochene Liebe geworden war, entfaltete sich die Blume ihres Gesanges zur vollen Blüte. In dem einen Winter von 1841 auf 1842 sind die meisten ihrer wertvollen Gedichte entstanden, so viele kurz nach



Annette von Droste-Hülshoff.
(1797 – 1848.)

Zu S. 798.

einander, daß ein ganzer Band daraus wurde, der 1844 bei Cotta erschien und ihren Ruhm für immer begründete. Zu den ersten Bewunderern der deutschen Dichterin hat Freiligrath gehört; Immermann, der einst vorausgesagt, es müsse ein großer Dichter aus Westfalen erstehen, hat die Erfüllung nicht mehr erlebt. Die zarte Innigkeit der Gefühle Annettens für Levin Schücking sprechen die an ihn gerichteten Gedichte aus: „Kein Wort, und wär' es scharf wie Stahles Klinge" und „Zum zweiten Male will ein Wort Sich zwischen unsre Herzen drängen". In einem Brief an ihn heißt es: „Mein Talent steigt und stirbt mit deiner Liebe. Was ich werde, werd' ich um dich und um deinetwillen." Am 24. Mai 1848 ist sie in Mersburg gestorben. Das tief ergreifende Gedicht „Letzte Worte" soll ihr Abschied an das Leben und die Lieben gewesen sein:

— Weht nächtlich seine Seraphsflügel
Der Friede übers Weltenreich,
So denkt nicht mehr an meinen Hügel,
Denn von den Sternen grüß' ich euch!

Über ihrem Grab in Mersburg und auf einem Platz in Münster erheben sich Denkmäler für die größte deutsche Dichterin; für die größte in der Weltliteratur. Denn das ist sie gewesen, und kein Volk kann ihr diesen Ruhm streitig machen. Von Sappho besitzen wir nur wenige Liederverse, die nicht hinreichen, ein volles Bild ihrer dichterischen Erscheinung zu gewinnen. In den neuzeitlichen Literaturen kommen etwa Louise Labé, Marceline Desbordes-Valmore und Louise Ackermann für Frankreich, Elisabeth Browning für England, Ada Negri für Italien in Betracht; keine von ihnen reicht an lyrischer Fülle und reifer Beherrschung des Dichterwortes an unsre große Annette hinan, an das kleine, zarte westfälische Fräulein mit dem edlen blondumlockten Kopf, dessen große Augen uns anschauen wie alte italienische Heiligenbilder, fast wie die heilige Cäcilie von Rafael.

Wie früh sie schon zu dichten begonnen, hat Annette selbst in dem „Ersten Gedicht" erzählt („Auf meiner Heimat Grunde —"). Sie ist zur Dichtung nicht aus der Beschäftigung mit Literatur, sondern aus ursprünglichem Drange gekommen. Ein Gedicht in Hexametern aus ihrem zwölften Jahr: „Der Abend" ist nach Inhalt wie Form höchst merkwürdig. Doch erst unter der Sonne eines starken, wenn auch hoffnungslosen Liebesgefühls sind ihr die vielen herrlichen Lieder und Erzählungsgedichte erblüht, die inmitten der wenig charaktervollen Singerei im Unterholze des damaligen deutschen Dichterwaldes dastehen wie die knorrigen Eichen ihrer westfälischen Heimat. Es muß gesagt werden: auch ohne die größeren Verserzählungen ist der eine Band Gedichte von Annette der literarisch schwerwiegendste in der bändereichen Bibliothek älterer deutscher Lyrik des 19. Jahrhunderts, wenn wir die paar größten Namen: Eichendorff, Uhland, Mörike, auch Chamisso und Heine ausnehmen. Die bloße Aufzählung der besonders schönen und schönsten ihrer Gedichte würde zu einem Abschreiben des halben Inhaltsverzeichnisses werden. Unter den bekanntesten sind wohl: „Junge Liebe" mit den reizenden Schlußversen „Retten, retten würd' ich Mama Und zu Karl in die Flammen springen!", „Das vierzehnjährige Herz" mit dem überraschenden, rührenden Schluß: „Ach, er ist mein herrlicher Vater ja, Soll ich ihn denn nicht lieben, nicht lieben!" — Die junge Mutter, — Abschied von der Jugend, — Im Grase (Süße Ruh. Süßer Taumel im Gras Von des Krautes Arom umhaucht —). Dann als einer der Beweise, daß jeder echte deutsche Dichter auch dem schalkhaften Humor zugänglich sein muß, das Gedicht vom „Eselein" (Auf einem Wiesengrund ging einmal), das aber bei weitem nicht Annettens einziges seiner Art ist. Vor allen aber die Perle ihrer Dichtung, der ergreifendste Ausdruck ihrer Weltanschauung von der Bedeutung des Kleinen und Mißachteten: „Die beschränkte Frau", eines der allerschönsten deutschen Gedichte dieser Gattung.

Die Beschränkte Frau leitet über zu Annettens Balladen, durch die sie sich gleichfalls unsern größten Verserzählern zugesellt hat. Schwach ist keine einzige ihrer Balladen; eher könnte man von einer oft allzu gedrungenen Kraft sprechen, die in Dunkelheit ausartet. Nicht ganz frei davon ist ihre beste: Der Geierpfiff, sonst ein Meisterstück der Erzählungs-

kunst. Aber sie hat deren noch andre: Der Graf von Thal, Das Fräulein von Rodenschild, Das Gastrecht, mit der eingeschalteten Geschichte vom Kalifen, Der sterbende General mit den Schlußversen:

Die Seele — Auf einem Tropfen Menschlichkeit
Schwimmt mit dem letzten Atemzug
Sie lächelnd in die Ewigkeit.

Annette erstrebt und besitzt nicht den pomphaften Schwung der Balladensprache Platens oder den sanften Fluß Uhlands; vor ihrem innern Auge stehen Gestalten und kraftvolle Entschlüsse von Mann und Weib, und dies mit dem knappesten, schärfsten Ausdruck dichterisch wiederzugeben ist ihr Kunstziel. Sie ist von kaum übertroffener Bildlichkeit in ihren Balladen, aber immer mit den kargsten Mitteln. Einen starken Hang zum Spukhaften kann die unter Menschen mit zweitem Gesicht und allerlei Gespensterglauben mitten in Moor, Heide und Wald aufgewachsene Tochter Westfalens nicht unterdrücken. Es ist mehr nächtliches Dunkel als helles Mittagslicht in ihren Balladen. Dafür aber stört uns bei ihr keine weichliche Empfindelei, und wo sie Liebe schildert, des Mannes oder des Weibes, da ist es die starke, die opferbereite Liebe, so in der Beschränkten Frau oder im Grafen von Thal mit den erschütternden Sterbeworten der Frau: „Es mußt' eine Sünde geschehen, Ich hab' sie für dich getan!"

Und wie weiß diese Dichterin mit dem weiblich zarten und zugleich männlich kraftvollen Herzen den Mann zu schildern! Den guten und den bösen, den starken und den schwachen. Hierdurch nimmt sie in der gesamten Frauendichtung bis in unsre Tage eine Ausnahmestellung ein, und erst Dichterinnen wie Luise von François und Marie von Ebner haben es ihr nachgetan. Das verfrüht geborene, körperlich immer gebrechlich gebliebene Fräulein von Droste hat es zuweilen wie ein Aufsteigen männlicher Wildheit in sich verspürt:

So lange noch der Arm sich frei
Und waltend mir zum Äther streckt,
Und jedes wilden Geiers Schrei
In mir die wilde Muse weckt —

und in dem Gedicht „Am Turme" sehnt sie sich:

Wär' ich ein Jäger auf freier Flur,
Ein Stück nur von einem Soldaten,
Wär' ich ein Mann doch mindestens nur,
So würde der Himmel mir raten;
Nun muß ich sitzen so fein und klar,
Gleich einem artigen Kinde,
Und darf nur heimlich lösen mein Haar
Und lassen es flattern im Winde!

Nur eine Dichterin mit dieser Mannesdichterkraft konnte sich an ein Werk wagen wie die staunenswerte längere Verserzählung Die Schlacht im Loenerbruch mit ihrer gewaltigen Schilderung der Kriegsgreuel. Wo bleibt dagegen der männliche Schlachtensänger Scherenberg! Wie die Raben vor der schaurigen Schlacht des Dreißigjährigen Krieges aufsteigen, wie die Heere aufeinander treffen, wie dann die Tillyschen Reiter einhauen — das westfälische Wundermädchen hat das alles mit ihres Dichtergeistes Augen gesehen:

Die Säbel hoch im Sonnenblitze,
Den Albrecht Tilly an der Spitze.
Und ein Gemetzel nun begann,
So trieb es nie ein braver Mann
Gen Feinde unbewehrt und wund;
Man sah sie knien auf dem Grund,
Die Hände faltend um Pardon:
Ein Klingenhieb geschärft durch Hohn
Die Antwort traf, und Kolbenschlag
Half Partisan und Schwerte nach.
Kroatenmesser, scharf gewetzt,
Auch hielten ihre Ernte jetzt;
Wie Reisebündel, Kopf an Kopf
Sah schwanken man vom Sattelknopf
An Lederriemen oder Strick.

In ihrer zweiten größeren Verserzählung Der Spiritus familiaris (Hausgeist) des Roßtäuschers (1842) schwelgt sie in ihrem Lieblingsstoff: dem Hineinragen dunkler Mächte ins Menschenleben. Nach einer schon bei Grimmelshausen in der „Landstörzerin Courage" vorkommenden, in Grimms Deutschen Sagen (Nr. 84) aufbewahrten Volkslegende erzählt sie, wie ein verarmter Roßhändler dem Teufel die Seele verschreibt, zuletzt aber durch seine qualvolle Reue gerettet wird. Die Dichtung ist mit sicherer Kunst aufgebaut; mit den ersten Versen sind wir mitten in der grausigen Begebenheit, und nach ihrer Art hat sich die Dichterin ein eigens aus gemächlicher Erzählungsform und jäher Hast gemischtes Versmaß für ihr Werk erfunden.

In dem „Vermächtnis des Arztes" behandelt sie einen ähnlichen Stoff wie Schelling

in seiner Terzinendichtung vom Pfarrer auf Drottningholm, mit Verlegung des Schwerpunktes in die verwirrte Seele des Erzählers, des Zeugen einer grauenvollen Begebenheit.

Am wenigsten bekannt, außer in den Kreisen ihrer Glaubensgenossen, ist Annettens Liedersammlung Das geistliche Jahr, die sie mit 23 Jahren gedichtet hat: je ein Stück auf jeden Sonn- und Feiertag des Kirchenjahres. Sie zeigt uns das Ringen einer Seele, die noch mehr glaubensbegierig als glaubenssicher ist. Wie alle wahrhaft dichterischen geistlichen Lieder ergreifen Annettens auch den weniger gläubigen Leser. An poetischem Gehalt übertrifft das geistliche Jahr das Meiste, was aus neuerer Zeit in der Gattung entstanden ist.

Von Annettens Prosadichtungen ist Die Judenbuche das Meisterstück: eine Dorfgeschichte, die zugleich eine Art Schicksalstragödie ist: der Verbrecher erhängt sich im Gezweig desselben Baumes, unter dem er einst den Juden ermordet hat. Erzählt ist die Geschichte mit unheimlicher Kraft. — Von einem breit angelegten Roman „Bei uns zu Lande auf dem Lande" ist nur ein prächtiges Bruchstück geblieben: die Einführung der handelnden Personen. — Mit einer Schilderung von Land und Leuten in ihren „Bildern aus Westfalen" war man damals sehr unzufrieden, weil man sich zu gut getroffen sah.

Annettens Dichtungen sind allesamt Heimatkunst: sie waren am Herzen der heimischen Natur innerlich gelebt. Und sie sind ganz und gar sinnenhafte Kunst: Annette denkt mit den Sinnen, und ihre Sprache ist sinnlich. Sie lebt mit allem Belebten in der Natur; sie kennt jeden Vogel in den Lüften, jeden Käfer im Laube, jeden Wurm in der Erde. Und sie beschreibt das lebendig Gesehene nicht, wie z. B. Stifter, der schreibende Maler; sie stellt es in geradezu dramatischer Bewegung vor uns hin. Hier ist z. B. eins ihrer Heidebilder:

Es verriefelt, es verraucht,
Mählich aus der Wolke taucht
Neu hervor dee Sonnenadel.
In den feinen Dunst die Fichte
Ihre grünen Dornen streckt,
Wie ein schönes Weib die Nadel
In den Spitzenschleiee steckt;
Und die Heide steht im Lichte
Zahllos blanker Tropfen, die
Am Wachholder zittern, wie
Glasgehänge an dem Lüstee.

Nicht minder lebendig ist das Insektenkonzert in dem Gedicht Die Lerche (auch in den Heidebildern). Und bis zum Großartigen aufgeschwungen hat sie sich in solchen Gedichten, die wie Das Hirtenfeuer, Der Heidemann, Das Haus in der Heide und namentlich Der Knabe im Moor den Menschen inmitten der Geheimnisse des Naturlebens zeigen. Da stehen ihr alle Malerkünste der Sprache zu Gebote, um das Grauen des Waldes oder des Moores — nicht zu beschreiben, sondern fühlen zu lassen. Der Knabe geht übers Moor im Heiderauche, und da —

Vom Ufer starret Gestumpf hervor,
Unheimlich nicket die Föhre,
Der Knabe eennt, gespannt das Ohr,
Durch Riesenhalme wie Speere;
Und wie es eiefelt und knittert
darin!
Das ist die unselige Spinnerin,
Das ist die gebannte Spinnlenor',
Die den Haspel dreht im Geröhee!

Dies, ist nur eine von den zahllosen Stellen mit vollendeter Tonmalerei, einem der unfehlbaren Formenmittel Annettens. In der Erzählung vom Hausgeist des Roßtäuschers schwelgt sie in dieser Kunst unheimlicher Belebung:

Und immee krimmelt's, wimmelt's fort die grüne Wand des Glases steeifend,
Ein glüher gieriger Polyp, veegebens nach der Beute greifend;
Und immer starrt das Auge her, als ob kein Augenlid es schatte,
Ein dunkles Haar, ein Nacken hebt sich langsam an des Tisches Platte,
Dann plötzlich schließt sich eine Hand, und im Moment der Schein verschwand.

Es tappt die Diel' entlang, es stampft wie Männertritt auf weichen Sohlen,
Behutsam tastend an der Wand will jemand Rates sich erholen,
Dann leise klingt der Türe Schloß, die losgezognen Riegel pfeifen,
Durch das Gemach, verzitternd, scheu, gießt sich ein matter Dämmerstreifen,
Und in dem Rahmen, duftumweht, im Nachtgewand der Täuscher steht.

Diese Stelle mit ihrem Konsonantenreichtum und ihrer zum Teil harten Wortformung ist für Annettens Sprache und Form mustergiltig: knorrig, schroff, unflüssig; aber zugleich ursprünglich, anschaulich, Stimmung weckend. Im Versbau erinnert sie an Heinrich von Kleist, in der Sprache ist sie noch kräftiger und eigner. Sie setzt mit gutem Bedacht in

ihre westfälischen Bilder die fremdklingenden westfälischen Wörter; wir müssen lernen, was Schmehlen, Schnate, Kolke sind, und müssen uns überhaupt gewöhnen, Wort für Wort in uns aufzunehmen und nachklingen zu lassen. Sie haßt die abgegriffenen Scheidemünzen der Dichtersprache; sie sucht und findet das eine Wort, das einzig treffende. Ihre Sprache ist die des einsam denkenden und dichtenden Künstlers. Bei wenigen deutschen Lyrikern überwiegt so sehr wie bei Annette der sinnenhafte Wortschatz den gedanklichen, das einsilbige Gegenstandswort das vielsilbige verstandesmäßige und darum formlose. Sie bildert gern, aber nicht um zu bildern, zu schmücken, sondern um sich durch ein knappes, überzeugendes Bild eine längere Schilderung zu sparen: „Ich fange an mit der gnädigen Frau, einem fremden Gewächs auf diesem Boden, wo sie sich mit ihrer südlichen Färbung, dunklen Haaren, dunklen Augen ausnimmt wie eine Burgundertraube, die in einen Pfirsichkorb geraten ist" („Bei uns zu Lande auf dem Lande").

Annette begnügt sich nicht mit den überkommenen Strophenformen; sie schafft sich je nach dem Gegenstand neue, so für den „Roßtäuscher" oder für ihr Gedicht „Die Verbannten", und erzielt dadurch wunderbare Klangwirkungen. Ihren Fehler einer Tugend: die manchmal bis zur Schwerverständlichkeit gehende Gedrungenheit der Sprache, hatte sie selbst erkannt: „brevis esse volo, obscura fio" (ich will kurz sein und werde dunkel) schreibt sie an einen gelehrten Berater. Es ist einer der verzeihlichsten Fehler an einem Schriftsteller.

Ihr dichterisches Lieblingsgebiet ist das große Kleine, das Übersehene, wohl gar Verachtete. In der „Beschränkten Frau" an einem rührenden Einzelfall, in der „Stillen Größe", einem erhebenden Trostliede, hat sie es allen zugerufen:

O, eure Zahl ist Legion!
Ihr Halbgesegneten, wo scheu
Ins Herz der Genius geflohn
Und öde ließ die Phantasie;

Ihr, die ihr möchtet flügellos
Euch schwingen mit des Sehnens Hauch,
Und nieder an der Erde Schoß
Sinkt wie ein kranker Nebelrauch.

Hierin begegnet sich die Dichterin mit Jean Paul, dem Verklärer des Kleinen und Niedrigen; aber mit wie viel größerer Dichterkraft als der wort- und tränenreiche Mann!

Das Gesangslied war ihr versagt; sonst ist ihr alles meisterlich geglückt, was sie unternahm, selbst bis zu einem Gesellschaftslustspielchen „Perdu". Wo andre dichtende Frauen — und wie viele Männer! — nur empfindeln: bei Stoffen wie Vaterfreude und Mutterglück, da bringt Annette ein so reizendes kleines Kunstwerk fertig wie: „Das einzige Kind" (O schau, wie um Ihr Wänglein Ein träumendes Lächeln bebt). Ihr Landsmann Freiligrath hatte sie auf den ersten Blick richtig gewürdigt: „Sie weiß einem nicht nur die Phantasie in Brand zu stecken, sondern rührt, wenn sie will, auch das Herz." Das kommt daher: Annette von Droste-Hülshoff war als Dichterin und als Menschenkind von jener seltensten Gattung der völlig Phrasenlosen! Darum können ihre Dichtungen wie ein Prüfstein für Gesinnung und Geschmack, besonders der weiblichen Leser, wirken. Man lege Annettens Gedichte in die Hände eines Mädchens oder einer Frau, die man ergründen will, und höre ihr Urteil; die daran bestehen, werden auch sonst Reichtümer der Seele besitzen.

An eine Freundin hat Annette einst geschrieben: „Ich mag und will jetzt nicht berühmt werden, aber nach fünfzig Jahren möchte ich gelesen werden." Die fünfzig Jahre sind um, und sie wird jetzt gelesen und von den Besten nach ihrem vollen Werte geschätzt:

Einsam erwachsen auf der Heimatflur,
Einsam trotz innig ernstem Liebessehnen,
Im Stillen sammelnd ewigen Gewinn;

Allein an Gott dich klammernd und Natur,
Zu Perlen reiften dir all deine Tränen:
So wardst du Deutschlands größte Dichterin. (Paul Heyse.)



Fünfundzwanzigstes Buch.
Das vormärzliche Drama.

Erstes Kapitel.
Einleitung.

Im Drama des Menschenalters vor 1848 hat es ebensowenig eine alleinherrschende oder auch nur vorherrschende Strömung gegeben wie heute, weder bei den Schaffenden noch bei den Schauenden. Genau so wie im letzten Vierteljahrhundert die so ziemlich aus denselben Klassen zusammengesetzte Theatermenge gestern ein herbes Anklagedrama, heut ein naturalistisches Volkstück, den Tag drauf eine sinnlose Gesangsposse je nachdem mit Teilnahme oder Vergnügen angehört hat, ließ man sich in den Jahren zwischen 1820 und 1848 in demselben Theater — denn noch waren die Gattungen räumlich nicht so fein geschieden — eine Jambentragödie von den Hohenstaufen, eine Zauberposse mit Gesang und Tanz, ein nichtiges Lustspielchen bald nach einander wohlgefallen. Die Geschichte des vormärzlichen Dramas, d. h. vor dem Revolutionsmärz 1848, läßt sich nicht als eine geschichtliche Entwicklungskette abrollen, sondern nur nach Gattungen und nach Dichtern gegliedert. Alle Gattungen und alle Dichter stehen nebeneinander; einige Dichter vertreten sogar mehre Gattungen, und nicht einmal nach Landschaften läßt sich das Drama jenes Menschenalters teilen, denn mit der einzigen Ausnahme der Possenstücke mundartlicher Färbung tragen die nennenswerten Dramen kein Stammesgepräge. Allerdings ist für Grillparzer ein Sonderplatz einzuräumen: für den großen nachklassischen Dramatiker und den vaterländischen Dichter Österreichs.

Vollständig kann dieser Abschnitt für sich deshalb nicht sein, weil neben den überwiegend dramatischen Dichtern noch eine Reihe anderer Schriftsteller stand, die sich auch im Drama versucht, aber auf ihre Zeit nicht hauptsächlich durch das Drama gewirkt haben. Dramatische Dichtungen rühren ja auch von Uhland, Kerner und Rückert her. Platen hat sich mehr von seinen ernsten und spottenden Stücken als von seinen Gedichten die Unsterblichkeit versprochen. Heine hat zwei Dramen und sogar eine Tanzdichtung geschrieben, und die andern vom jungen Deutschland, vornehmlich Gutzkow und Laube, sind heute fast nur noch als Dramatiker bekannt. Von Immermann hingegen sind nicht die Dramen, sondern die Romane in Prosa und Versen das Bleibende.

Vorweg sei gesagt, daß das Drama der Romantiker so gut wie keine Nachwirkungen auf das nächste Geschlecht der Dramatiker geübt hat. Diese Tatsache beweist besser als alle kritischen Betrachtungen die vollkommene Unfruchtbarkeit der dramatischen Spielereien der beiden Schlegel und Tiecks, Brentanos und Arnims. Höchstens könnte man von Zacharias Werners Martin Luther, der aber sehr wenig romantisch ist, eine Brücke schlagen zu den geschichtlichen Jambentragödien von Raupach, Schenk und Auffenberg.

Vier Hauptgattungen des vormärzlichen Dramas lassen sich deutlich unterscheiden. Mit Ausnahme der einen, des sich kraftgenialisch gebärdenden Revolutionsdramas, sind sie ganz unzeitlich und verraten so gut wie nichts von dem Geistesleben der höheren Bildungschichten. Da ist zunächst der alles andre zurückdrängende und überflutende Schwall des **Unterhaltungsdramas**, also der unsterblichen Gattung, die an Masse überall und zu allen Zeiten das literarische Drama überwiegt. Karl Blum und Karl Töpfer, die Birch-Pfeiffer, Theodor Hell, Benedix sind die „Klassiker" dieser Gattung. Man denke aber nicht, daß es mit ihrer Herrschaft wesentlich anders gestanden hat als in den Glanzzeiten des deutschen Dramas unter Goethe und Schiller. Unter Goethes Leitung war das Weimarer Hoftheater Jahrzehnte hindurch nach der Zahl der aufgeführten Stücke weit mehr die Stätte der Kotzebue

und ihresgleichen als des klassischen Dramas. Und zuletzt ist ja Goethe von der Leitung zurückgetreten, weil der Geschmack der Theatermenge, diesmal durch den Herzog Karl August vertreten, die Aufführung des „Hundes des Aubry" forderte. Das Stück mit dem Pudel als Helden siegte, und Goethe mußte weichen.

Neben dem Unterhaltungstück blühte das klassischtuende, in den von Goethe und Schiller gezogenen tiefen Furchen lahm einhertrottende Jambendrama mit seinen edlen Gefühlen, seiner edlen Sprache und seiner edlen Langweile. Fordert man zur Bezeichnung dieser Gattung durchaus ein Fremdwort, so mag sie die der Epigonen heißen; Nachahmer aber ist deutlicher und deutsch. Die Goethe und Schiller nachahmenden Dichter sehen einander alle zum Verwechseln ähnlich, und es sollte schwer fallen, beliebig herausgegriffene zehn Jambenverse Raupachs, Auffenbergs, Schenks oder der noch weniger bekannten Matthäus von Collin, Üchtritz, Klingemann ihrem Dichter zuzuschreiben. Nur für Michael Beer läßt sich eine Ausnahme machen. Etwas später hebt sich auch Halm von der langweiligen Jambentragödie durch die Wahl fesselnder Stoffe und durch einen starken dramatischen Griff ab.

Die kraftgenialen Revolutionsdichter sind eine kleine Sondergruppe ohne Bedeutung für das wirklich gespielte Drama, denn ihre Stücke sind sehr vereinzelt als wirkungslose Versuche aufgeführt worden. Die Gattung gehört nur der Literaturgeschichte an, ist aber insofern von einigem Reiz, als auch sie immer wieder auftaucht, ohne Bühnenleben, einzig als bedrucktes, wenig gelesenes Papier, aber immer mit demselben lärmenden Anspruch auf Ruhmeskränze, mit denselben Klagen über die Verkennung der urteilslosen Mitwelt wie vor bald einem Jahrhundert.

Das Theater ist für die Unterschichten des Volkes in viel höherem Sinne die Stätte der Befriedigung eines idealen Bedürfnisses, oder auch nur eines erholenden Vergnügens, als für die gebildeten Klassen. Das ganz wertlose Stück, das Scheindrama, wird vom Volke viel entschiedener zurückgewiesen als von den literarisch Gebildeten. Irgendeinen dramatischen Wert muß jedes erfolgreiche Volkstück bergen, und die Rückschau auf das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts bestätigt diese Regel. Fragen wir, was aus jener Zeit an dramatischen Werken bis heute lebendig geblieben ist und dies auch verdient, so antworten uns darauf nur einige Stücke von dramatischen Dichtern fürs Volk: von Raimund, Nestroy und Angely.

Der Zustand des Theaterwesens in Deutschland war einer Blüte des Dramas so günstig wie nur je, weit günstiger als in dem Menschenalter zuvor. Nach den Freiheitskriegen gab es für das deutsche Volk nur noch Politik, die von den Regierenden gemacht wurde; der deutsche Bundesrat sorgte dafür, daß die geistigen Kräfte außerhalb der Regierungen sich nicht den großen öffentlichen Fragen zuwenden durften. Nach den Erschütterungen des Zeitalters der französischen Revolution und der Kriege Napoleons war auch ohne den Druck von oben ein Bedürfnis nach Ruhe, nach Wiederherstellung und behaglichem Genuß des Besitzes in den gebildeten Klassen eingetreten, und nur die ewig unruhige neue Jugend störte die Schlummerzeit der Jahre zwischen 1815 und 1830. So geschah, was überall geschieht, wo die Beteiligung am öffentlichen Leben verboten ist: man trieb Theaterpolitik, man erhitzte sich für Schauspieler, Schauspielerinnen, Sängerinnen und Tänzerinnen; man stritt sich erregt darüber, wie der Cachuchatanz der Fanny Elßler auszusprechen sei, ob Kakuka oder Katschuka oder Tschatschutscha oder wie sonst. Die Zensur, noch viel ängstlicher als im 18. Jahrhundert, verbot in Berlin, verbot in Wien; in beiden Städten den Wilhelm Tell, in Wien sogar den Macbeth und Hamlet, weil Könige darin ermordet werden. Aber das störte die Freude am Theater nicht, und nur der eine auf die großen Gegenstände gerichtete österreichische Dramatiker Grillparzer seufzte unter diesen Fesseln seines Genius.

Die Zahl der stehenden Theater in Deutschland und Österreich war seit Schillers Tod auf das Zehnfache gestiegen. Das Nationaltheater in Berlin war unter Rammler, Engel und Iffland zu einer Bühne ersten Ranges geworden. Mit ihm wetteiferte schon damals das Burgtheater in Wien unter Schreyvogel. In beiden Hauptstädten gab es blühende

Volkstheater neben den Hofbühnen: in Berlin das Königstädtische, in Wien das Leopoldstädtische. In der ganzen deutschsprechenden Welt, ja über diese noch hinaus, von Petersburg und Moskau bis nach Amsterdam, bestanden große feste Theater, vielfach schon von den Städten unterhalten: das Nationaltheater — damals der beliebteste Name — in Hamburg, Prag, Linz, Brünn, Innsbruck; in Königsberg, Magdeburg, Nürnberg, Augsburg usw.; die Hoftheater in Mannheim, in Mainz-Frankfurt, Dresden, Kassel, München, Stuttgart, Karlsruhe, Braunschweig, Schwerin, Dessau usw. In jeder größeren Stadt waren die Pfosten und die Bretter aufgeschlagen; Deutschland war schon damals, wie noch heute, das theaterreichste Land Europas, den Engländern, den Franzosen, selbst den Italienern weit voraus. Das deutsche Drama der zwei oder drei Jahrzehnte vor 1848 wurde an Bühnenlebendigkeit einzig von dem französischen übertroffen. Bleibende Werke hat in jener Zeit nur das deutsche Drama der Weltliteratur hinzugefügt: durch Grillparzer.

Zweites Kapitel.

Das schriftdeutsche und das mundartliche Unterhaltungsdrama.

Blum. — Töpfer. — Benedix. — Die Birch-Pfeiffer. — Bauernfeld. Raimund. — Nestroy. — Bäuerle. — Angely. — Nenold. — Malß. — Niebergall.

Neben den strengen Dramen mit hohen Kunstzielen hat es zu allen Zeiten das nur für den Tag, für die flüchtige heitere oder halbernste Unterhaltung der Menge bestimmte Theaterstück gegeben; bei den Engländern in Shakespeares Tagen, bei den Spaniern im Jahrhundert Calderons, bei den Franzosen im klassischen Zeitalter Corneilles und Racines. Schiller hat seine Verachtung dieser dramatischen Gattung kräftig genug ausgesprochen in den Strafversen („Shakespeares Schatten"):

— Uns kann nur das Christlich-Moralische rühren,
Und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist. —
— Uns selbst und unsre guten Bekannten,
Unsern Jammer und Not suchen und finden wir hier.

„Aber das habt ihr ja alles bequemer und besser zu Hause;
Warum entfliehet ihr euch, wenn ihr euch selber nur sucht?"

Viel wohlwollender läßt Goethe im Vorspiel zum Faust die lustige Person ihre und gewiß auch seine Ansicht von der leichten Bühnendichtung aussprechen:

Gesetzt daß ich von Nachwelt reden wollte,
Wer machte dann der Mitwelt Spaß?
Den will sie doch und soll ihn haben.

An solchen lustigen Personen hat es der deutschen Bühnendichtung schon dieses Zeitraums nie gefehlt; und gehört auch keine von ihnen zur bleibenden Literatur, in einer Geschichte des neueren Dramas dürfen sie nicht fehlen. Sie sind auch noch garnicht alle ganz tot; im Gegenteil, ihre lustigen Bühnenbilder haben mehr Bestand gehabt als viele sehr anspruchsvolle Dramen höheren Stils, und während z. B. Raupachs Dutzende von geschichtlichen Dramen, einst der Stolz der Berliner Hofbühne, für immer verschwunden sind, leben die Lustspieldichter der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Teil noch munter fort. Selbst einige der Ältesten, die mit ihrer Geburt bis ins 18. Jahrhundert zurückweisen. Von **Karl Blum** (1786—1844) werden noch zuweilen, meist an kleinen Theatern, „Der Vicomte von Létorières" und „Der Ball zu Ellerbrunn" gespielt. Den Titel von **Karl Töpfers** (1792—1871) „Rosenmüller und Finke" liest man auch in Berlin noch auf den Zetteln der Vorstadttheater, und das Stück erregt mehr Heiterkeit, als viele berühmtere nagelneue Possen der großen Bühnen. Und nur sehr langsam versinkt **Roderich Benedix** aus Leipzig (1811—1873), der Verfasser unzähliger Lustspiele, der Ablöser Kotzebues in der Beliebtheit bei der großen Menge. Von dem „Bemoosten Haupt" (1841), seinem ersten erfolgreichen Stück, bis an sein Ende hat er die Bühne deutscher Zunge beherrscht wie nach ihm keiner; denn heute teilen sich gewöhnlich drei oder vier Erben seiner Begabung in die gleichzeitige Herrschaft über das Lustspieltheater. Benedix war der erste, der die Studentenpoesie auf die Bühne brachte, die bei deutschen Zuschauern nie versagt: 60 Jahre

vor „Alt-Heidelberg". Seine Dienstboten, Zärtlichen Verwandten, Relegierten Studenten, um nur einige der bekanntesten unter den Dutzenden seiner Lustspiele zu nennen, sind noch lange nicht ausgespielt. Es ist Mode geworden, sich über Benedix und seinesgleichen literarisch zu entrüsten und die Zuschauer seiner Stücke für bildungslos zu erklären. Benedix hat, ohne sittlichen oder sonstigen Schaden anzustiften, Millionen von Menschen ein harmloses, ehrbares Theatervergnügen bereitet, mit weniger bedenklichen Mitteln als Kotzebue, ohne die Anmaßung vieler unbegabter Nachahmer, die im Lustspiel an einem Abend die soziale Frage lösen wollen. In den Zeiten politischer Aufgeregtheit vor 1848 und nach 1859 haben die Stücke von Benedix wie ein Beruhigungsmittel gewirkt. Seine Satire schweift nie auf das politische Gebiet über; die Ziele seines Spottes sind nur die lieben Verwandten, die bösen Dienstboten, die Philister ganz im allgemeinen, die eifervollen Schwiegermütter, die zerstreuten Professoren usw., also ungefähr dieselben Gegenstände wie in den harmlosen Satiren der Fliegenden Blätter. Freilich, eine lebendige Gestalt zu schaffen unter den Hunderten, die er, in diesem Punkte Shakespeare gleich, auf die Bühne gestellt hat, das ist ihm nicht gelungen. Wohl aber hat er den Schauspielern dankbare Rollen geschrieben und durch eine belebte Bühnensprache dem heutigen Lustspiel nicht übel vorgearbeitet. Als Benedix kurz vor seinem Tod ein törichtes Buch gegen Shakespeare: „Die Shakespearomanie" veröffentlichte, wurde er nur ausgelacht.

Die gefährlichste Nebenbuhlerin in der Alleinherrschaft über die Bühne hatte Benedix in **Charlotte Pfeiffer** aus Stuttgart (1800—1868), nach ihrer Verheiratung mit dem dänischen Schriftsteller Birch als „die Birch-Pfeiffer" bekannt. Selber seit ihrem 13. Jahre Schauspielerin, hatte sie die Bedürfnisse der Bühne und der Zuschauer bescheidenen Geschmacks triebmäßig erkannt und während mehr als eines Menschenalters mit kaum je fehlendem Geschick befriedigt. Sie pflegte fast ausschließlich das Rührstück und fast immer nach fremden Vorlagen. In der Aneignung fremden Literaturgutes hat die Birch-Pfeiffer eine nicht wieder erreichte Griffigkeit geübt. Unter dem damaligen gesetzlichen Schutze der Vogelfreiheit des Eigentums an erzählenden Dichtungen hat sie deutsche, französische, englische Romane bearbeitet, hat aus Auerbachs Frau Professorin ihr Zugstück Dorf und Stadt, aus Georges Sands La petite Fadette Die Grille, aus der Currer Bell Jane Eyre Die Waise von Lowood, aus Victor Hugos Notre Dame de Paris ihren Glöckner von Notredame zurechtgeschnitten und an Fruchtbarkeit Kotzebue fast erreicht. Ihre Bühnensittlichkeit steht höher, ihre Künstlerschaft unendlich tiefer als bei Kotzebue, und gegenüber vielen ihrer Zerarbeitungen fremder Dichtungen verstummt die Kritik. Ihre „Werke" umfassen 23 Bände: kein einziges Stück darin gehört ganz ihr selbst.

Der österreichische Benedix war **Eduard von Bauernfeld** (1802—1890) aus Wien, neben Raimund lange der Abgott der Wiener, aber auch der Reichsdeutschen, als Meister des „Konversationslustspiels", wie man damals ein Stück nannte, worin Menschen der mittleren und höheren Klassen mehr oder minder geistreich plaudernd wenig aufregende Begebenheiten erleben, die immer mit einer Hochzeit enden. Seine bekanntesten Stücke, das erste erfolgreiche: Bürgerlich und Romantisch (1835), dann Bekenntnisse, — Krisen, — Großjährig, zeichnen sich allerdings alle durch eine muntere Gesprächsführung aus, erreichen aber Benedix nicht an dramatischer Spannung und verschwinden deshalb schneller von den Bühnen als die besten Stücke seines Leipziger Nebenbuhlers. Bauernfeld ist geistreicher, weltmännisch gebildeter als Benedix, aber gerade darum nicht so dauerhaft als Dichter für die Masse.

Österreich jedoch gebührt der Kranz des dichterischen Volksstücks. Neben Raimund kommt an allgemeiner Geltung kein volkstümlicher Bühnendichter aus Nord- oder Süddeutschland ernstlich in Betracht, und vollends das Berliner Volksdrama, oder was sich so nennt, erscheint neben ihm wie eine Fratze, von ganz vereinzelten Ausnahmen abgesehen.

Am 1. Juni 1796 als Wiener Kind geboren, war **Ferdinand Raimund** schon früh aus der Zuckerbäckerlehre zum Theater entlaufen, trug als Schauspieler und Dichter reiche

Triumphe daheim und in der Fremde davon und starb am 5. September 1836 durch Selbstmord aus krankhafter Furcht, von einem tollen Hunde gebissen zu sein. Die dankbaren Wiener haben ihrem Liebling ein schönes Denkmal vor dem Volkstheater errichtet, und ein andres volkstümliches Theater in Wien führt seit 1898 sogar seinen Namen.

Raimunds wertvollere Stücke sind nach der Reihenfolge ihrer Entstehung: Der Barometermacher auf der Zauberinsel (1823), Der Diamant des Geisterkönigs, Der Bauer als Millionär (oder: Das Mädchen aus der Feenwelt), Alpenkönig und Menschenfeind (1828), Der Verschwender (1833). Er hat nicht immer nach eigener Erfindung geschaffen, aber doch nur so entlehnt, wie die großen Dramatiker es zu allen Zeiten getan haben.

Um Raimunds Bedeutung, zunächst und zumeist für die österreichische Bühne, zu würdigen, muß man den tiefen Stand des Wiener Volkstheaters vor seinem Auftreten aus den Zeitberichten kennen. Dann aber erscheint Ferdinand Raimund als der Erretter aus arger Barbarei. Das meiste dessen, was vor ihm auf den österreichischen Volksbühnen aufgeführt wurde, war mehr oder minder Kasperl-(Staberl)Theater; erst durch seine Stücke zogen dichterisches Empfinden und liebenswürdiger, sonniger Humor ein, und an vielen Stellen schwingt er sich aus der Volksposse bis in den Vorhof der vollwertigen dramatischen Literatur empor. Ein Schriftsteller, der den Zwiegesang zwischen dem Bauern Wurzel und der Jugend im Mädchen aus der Feenwelt geschrieben, dem das Lied gelungen:

Brüderlein fein, Brüderlein fein, Scheint die Sonne noch so schön,
Mußt mir ja nicht böse sein. Einmal muß sie untergehn —,

der die Gestalt und das Lied des Aschenmannes mit dem so einfachen und so seltsam ergreifenden Kehrvers „Ein Aschen, ein Aschen!" ersonnen, — und der den Chor gedichtet: „So leb denn wohl, du stilles Haus, Wir ziehn betrübt von dir hinaus", der muß für einen Dichter gelten.

Raimund steht als der Vierte, wenn auch als der viel Geringere, neben jener Dreizahl großer dramatischer Dichter, die zugleich Schauspieler waren: neben Shakespeare, Molière und Anzengruber. Die Bühnengeschicklichkeit, aber auch den echt dichterischen Kern der Gefühlstimmung teilt er mit ihnen. Was ihm gefehlt hat, war eine gründliche literarische Bildung zur Läuterung seines Geschmackes. Grillparzer gestand Raimund als „großes Verdienst das Barocke" zu; er hätte ihm auch das Verdienst einer dichterisch geadelten, gutmütigen und volkstümlichen Sittenlehre zuschreiben dürfen.

Gröber und unerfreulicher ist das dramatische Lebenswerk des andern österreichischen Possendichters **Johann Nepomuk Nestroy** aus Wien (1802—1862), der wie Raimund die Schauspielerei mit der Schriftstellerei verband. Übereifrige, schädliche Bewunderer haben ihn den „Wiener Aristophanes" genannt und dadurch bewiesen, daß sie nicht viel von Nestroys und garnichts von Aristophanes' Bedeutung verstanden haben. Von seinen in 12 Bänden gesammelten Possen sind heute wohl nur noch die beiden: „Einen Jux will er sich machen" und „Lumpazivagabundus" am Leben. Nestroy steht neben dem dichterisch heiteren und reinen Raimund als ein Schriftsteller, der an nichts und an niemand glaubt, alles hämisch begrinst und seine innere Säure und Schärfe unter sprudelnden Witzeleien und Zweideutigkeiten versteckt. Seine Stücke sind überdies schlecht gebaut, spannen nicht bis ans Ende, sondern ermüden auch den bescheidenen Zuschauer. Außer dem geflügelten Wort „Lumpazivagabundus" stammt von ihm das rührende Lied von „Eduard und Kunigunde, Kunigunde und Eduard" her.

Von dem Wiener Possendichter **Adolf Bäuerle** (1786—1859) ist nichts lebendig geblieben; auch sein Stück „Therese Krones" (der Name der berühmten Darstellerin der Jugend in Raimunds Bauer als Millionär) ist nicht mit Unrecht vergessen.

Von den älteren Berliner Possendichtern verdient einzig **Louis Angely** (1787 bis 1835), ein geborener Leipziger, Erwähnung. Als Komiker an dem längst verschwundenen Königstädtischen Theater in Berlin hat er eine beträchtliche Zahl lustiger Stücke geschrieben

Schülerschwänke, Sieben Mädchen in Uniform usw. Noch heut aufführbar und lesbar ist das Fest der Handwerker mit seinem gutmütigen Berliner Witz alten Schlages. Redensarten wie „Wilhelm, du bist vons Jeriste jefallen“ und „Dadrum keene Feindschaft nich“ gehören zum Sprachschatz des richtigen Berliners.

Das **mundartliche Volkstück** der kleineren Länder und Bühnen hat ein bescheideneres Dasein geführt, verdient jedoch mehr Beachtung, als ihm meist zuteil wird. Es zeigt, wie zu allen Zeiten das Theaterbedürfnis der Massen nach gesünderer Kost verlangt als nach dem anspruchsvollen Kunstdrama von oft sehr zweifelhaftem dichterischen Gehalt, und wie sich stets begabte, anspruchslose Dichter finden, die dem Volke bieten, was es braucht, wenn die stolzeren Dichter versagen.

Der älteste dieser mundartlichen Dramatiker ist der Straßburger **Georg Daniel Arnold** (1780—1829), ein gelehrter Professor der Rechtswissenschaft, an dessen Lustspiel **Der Pfingstmontag** noch Goethe seine Freude hatte. Es ist im Straßburger Ditsch und in Alexandrinern geschrieben und gipfelt in einer Meistersingersitzung. Das Stück spielt im Jahre 1789, und die Straßburger Meistersingerschule hatte sich erst 1781 aufgelöst. Goethes Vergnügen war wohlberechtigt: das Stück mit seinen eingestreuten muntern Liedern gehört zu dem Liebenswürdigsten, was das mundartliche Drama hervorgebracht hat. Im Elsaß wird es zuweilen noch, immer mit Erfolg, aufgeführt.

Ähnliches gilt für die lustigen Heimatpossen von **Karl Malß** (1792—1848), einem Kaufmannsohn aus Frankfurt am Main, der die Freiheitskriege mitgemacht, sich später selbst gebildet und eine zeitlang das Frankfurter Theater geleitet hat. Er ist in krankhafter Schwermut, wie so viele scheinbar sehr lustige Schriftsteller und Schauspieler, gestorben. Mit wunderbarer Begabung für alle Färbungen der heimischen Mundart und die Komik des kleinen Lebens hat er uns in seinen Possen, namentlich im „Alten Bürgerkapitän“ (1821), ein prächtiges Bild jener urgemütlichen Bürgerwehr- und Reichsarmeezeiten gegeben, von größerer Echtheit als die bekannten Bildchen in den Fliegenden Blättern, — jener Zeiten, in denen ein „Leibschütz“ seinem Bürgerkapitän den „Armeebefehl“ bestellen konnte:

Iwermorje brezis um 8 Uhr in Baradi-Montur, Sarf un Däge mit Flohr, un sollts allenfalls regene, so geht alles in Barbeleh (Paraplni) vor sich.

Goethe hat sich auch an den Scherzdramen seines Landsmannes höchlich vergnügt, und der Frankfurter Börne nannte den Bürgerkapitän „ein wahres Meisterstück: die Naturtreue kann nicht weiter getrieben werden“. Malß hatte richtig erkannt, daß der Hauptreiz in der Mundart liege:

Wann ich mein Lustspiel het hochdeitsch gemacht,
Gewiß, es het niemand driwer gelacht,
Hot dann des Hochdeitsch e Privilegium,
Dumm Gezeng ze mache und ze schreiwe?

Noch um eine Stufe höher als Malß steht der Darmstädter mundartliche Dramatiker **Ernst Elias Niebergall** (1815—1843), der Sohn eines Kammermusikus, Mitschüler von Georg Büchner, befreundet mit dem Naturforscher Karl Vogt. Die von der Universität mitgebrachte Trunksucht hat ihn mit 28 Jahren vernichtet. Schon in seinem Jugendwerk „Der tolle Hund“ zeigt Niebergall eine bewundernswerte Kunst der dramatisch bewegten Charakterzeichnung. Der Metzger Knippelius, der hinter die Universitätstreiche seines studierenden Sohnes kommt; der Sohn, der durchaus nicht studieren, sondern Metzger werden will; die verhätschelnde Mutter, die aufputschende Tochter, die klatschenden Nachbarn — es gibt nicht viele deutsche Lustspiele, auch nicht von den neuesten Naturalisten, die es, trotz der zuweilen etwas stilisierten Sprache, an Lebensechtheit mit den beiden von Niebergall aufnehmen. — Sein zweites Stück **Der Datterich** (1840) erinnert in mancher Hinsicht an Hauptmanns „Kollege Crampton“. Der Datterich (Darmstädter Bezeichnung eines Schwindelhubers) ist eine Gestalt wie Pathelin in der altfranzösischen Posse: der gewitzte Schelm, der die Spießbürger ausbeutet; nur daß in der deutschen Komödie die Ordnung siegt und zuletzt doch der Schelm hinausgeworfen wird. Niebergall scheint den Pathelin

gekannt zu haben: der Auftritt, wo sein Datterich sich fieberkrank stellt, um die Gläubiger zu prellen, ist dem alten Volkspiel gar zu ähnlich, allerdings noch lustiger. Schade, daß das Stück wegen seiner so wenig bekannten Mundart für die Bühnen außerhalb Darmstadts so gut wie verloren ist.

Drittes Kapitel.

Das Revolutionsdrama der Kraftgenies.

Grabbe. — Büchner. — Griepenkerl.

Nach dem Vierteljahrhundert der französischen Revolution und der Kriege Napoleons sollte endlich in Europa Ruhe herrschen. So wollten es die Fürsten und ihre Minister; so wollten es auch die Völker, bis auf die nachwachsenden Jungen, die ihr Jugendrecht forderten: jung zu sein, sich auszuleben, Neues zu schaffen. Eine Beteiligung am öffentlichen Leben des Landes wurde ihnen versagt, — so wurde das dramatische Jungdeutschland, das Riesenkraft in sich fühlte, auf die einzig offenstehende Redner- und Tatenbühne hingewiesen: auf das Theater.

Noch vor dem eigentlichen „Jungen Deutschland", dessen Blütezeit erst nach der Julirevolution von 1830 begann, begegnet uns ein Schriftsteller, der uns wie ein sehr verspäteter Nachzügler der Lenz und Klinger erscheint, eine kleine Nachahmergruppe anregt, aber schon früh untergeht, auch hierin einigen der Stürmer und Dränger vom Ende des 18. Jahrhunderts ähnlich: **Grabbe.** Er ist der Größte unter denen, die man die Woller nennen darf: der Schriftsteller mit grenzenlosem Wollen und sehr geringem Können, die aber im Lande des schwachentwickelten Sinnes für die Kunstform über ihr dürftiges Kunstvermögen lange täuschen, ja geradezu als unglückliche Titanen, als Genies mit dem „Kainzeichen der Dichtung" gelten. Ein scheues, bis zur Bewunderung steigendes Staunen vor den Schriftstellern dieser Art zieht sich seit Grabbe durch unsere Literaturgeschichte. Man liest ihre Werke nicht mehr, aber man weiß, daß sie da sind: nach der Überlieferung Riesenwerke, Trümmer von Gigantenbauten, zu gewaltig, um vom Pöbelverstande begriffen zu werden, und darum besser unberührt gelassen. Bis in unsere Tage dauert diese dumpfe, kenntnislose Bewunderung fort und erneuert sich an jedem Nachfolger Grabbes, zumal wenn zur Ungenießbarkeit der Kunstunform der verstärkte Lärm dieser Schriftsteller in der heute zehnfach größeren Presse über ihre eigenen dichterischen Kolosse kommt.

Mit den gewöhnlichen Stoffen der Geschichte oder der Gegenwart geben sich die Riesenwoller gar nicht ab: nur die Titanen und die allergrößten Begebenheiten der Weltgeschichte, die Hannibals, Mariusse, Napoleons, Dantons, Robespierres, die Hermannschlacht, die französische Revolution, die Schlacht bei Waterloo sind ihres titanenhaften Genius würdig. Ihre sogenannten Dramen erinnern lebhaft an die „Haupt- und Staatsaktionen" des 17. Jahrhunderts, besonders durch die Sprache, denn im dramatischen Bau stehen die alten Stücke meist höher als die neueren Dramen von den Riesenmenschen der Weltgeschichte.

Alle diese Dramatiker sind zugleich großmundige Prediger einer Revolution der Literatur. Grabbe, der Begründer dieser „Schule", hat in seiner Schrift „Die Shakespearomanie" wie etwas ganz Neues folgende Forderungen an das deutsche Drama gestellt:

> Das deutsche Volk will möglichste Einfachheit und Klarheit in Wort, Form und Handlung. — Es will eine kräftige Sprache und einen guten Versbau. — Es verlangt gesunden Menschenverstand, jedesmal blitzartig einschlagenden Witz, poetische und moralische Kraft.

Sehen wir zu, wie dieser sich zur Erneuerung des deutschen Dramas berufen wähnende Woller seine Lehre befolgt hat.

Dietrich Christian Grabbe wurde am 1. Dezember 1801 in Detmold geboren, wo sein Vater Aufseher im Zuchthause war, von einer trunksüchtigen Mutter, die aber, nach Heines Zeugnis in den Memoiren, besser war, als eine boshafte Legende berichtete. Der krankhaft veranlagte Jüngling ging 1820 als Student der Rechte nach Leipzig, begann

früh seine dramatischen Versuche, zog 1822 nach Berlin, von dort nach Dresden, wo er mit Tieck bekannt wurde; bestand 1824 seine Staatsprüfung und wurde 1826 als Detmoldischer Kriegsauditor angestellt. Seine erste Sammlung dramatischer Dichtungen erschien 1827. Wegen nachlässiger Geschäftsführung im Heerdienst unmöglich geworden, begab sich Grabbe auf dramatische Irrfahrten nach Frankfurt, dann zu Immermann, dem Leiter des Düsseldorfer Theaters, überall durch sein ausschweifendes Leben erfolglos als Mensch und als Künstler, und starb, verkommen nach Detmold zurückgekehrt, am 17. September 1836 mit kaum 35 Jahren.

Von seiner Trunksucht ist ohne Sittenrichterei nur mit Bedauern zu sprechen; eine Entschuldigung aber für seine künstlerischen Gebrechen ist sie nicht. Auch nicht die Ursache; denn es hat unglückliche Trinker unter den Dichtern aller Völker gegeben, die trotz körperlicher Verwüstung das Heiligtum ihrer Kunst rein bewahrt haben. Der wahre Grund der Nichtvollendung Grabbes war seine unzulängliche Kunstbegabung, das schreiende Mißverhältnis zwischen riesenhaften Vorsätzen und hilfloser Ohnmacht in der Gestaltung.

Grabbes erstes Stück, Herzog Theodor zu Gothland, 1822 in Berlin entstanden, ist ein ungeheures Drama, oder richtiger ein dramatisches Ungeheuer; die Aufführung würde mindestens acht Stunden dauern. Inhalt: der phantastische Herzog begeht, um einen angeblichen Brudermord zu rächen, selbst Brudermord, flieht zu den Finnen, bekennt sein Verbrechen und geht unter, hauptsächlich durch die Ruchlosigkeit eines Negers Berdoa, der es verwunderlicher Weise zum „Oberfeldherrn der Finnen" gebracht hat: eine Nachahmung der Mohren in Shakespeares Titus Andronikus und Othello. Die Flucht des Herzogs zu den Finnen, unter denen er zum Landesverräter wird, ist eine Nachahmung des Coriolan. Nachdem im letzten Akt der schwedische Graf Arboga dem Herzog Theodor seinen Degen durch den Leib gestoßen, hält dieser noch folgende Rede („dem Arboga zuschreiend"):

Narr, du meinst
Doch nicht, daß du mit diesem Degenstich
Mich ärgerst? Hohoho!
Da irrst du sehr! Ich frage nichts
Nach Leben oder Tod! (laut hohnlachend) Nichts, nichts
Frag ich nach Leben oder Tod! (mit brechender, ersterbender Stimme) Und — und
Die Hölle? O, die ist zum wenigsten
Was Neues, — und ich — wette:
Auch an die Hölle kann man sich gewöhnen!
(Er stirbt.)

Aber wie in allen Stücken Grabbes stehen zwischen den unreifen Lächerlichkeiten und langweiligen Plattheiten auch hier und da einzelne Stellen, meist nur von einem halben oder ganzen Dutzend Versen, die uns beweisen, daß Grabbe wenigstens ein verunglückter Dichter war, daß ihn der göttliche Funke doch zuweilen blitzartig durchzuckte, nicht stark genug, um zu loher Flamme emporzuschlagen, aber hell genug, um die tiefe Nacht ringsumher unheimlich zu beleuchten. Der 21jährige Grabbe hat z. B. die von ihm für Verse gehaltenen Sätze geschrieben:

(Donnerschläge.) Horch! Horch!
Das sind die Fußtritte des Schicksals! — Oh,
Jetzt erst begreife ich euch,
Ihr himmelstürmenden Giganten!
Zerstörend, unerbittlich, Tod
Und Leben, Glück und Unglück an
Einander kettend, herrscht
Mit alles niederdrückender Gewalt
Das ungeheure Schicksal über unsern Häuptern!

Das zwei Jahre später begonnene Drama Marius und Sulla ist Bruchstück geblieben. Ein Trauerspiel Nanette und Marie aus dem bürgerlichen Leben mit dem Vorwort: „Vielleicht versöhnt dies Stück manchen Leser mit dem, woran er im Gothland glaubt Anstoß nehmen zu müssen", ist ein kleiner Fortschritt in der Charakterschilderung, jedoch unwirksam durch die Unklarheit der Beweggründe zu den gräßlichen Begebenheiten. — Die in Berlin geschriebene Literaturkomödie Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung (1822) zeigt uns Grabbe von seiner verhältnismäßig besten Seite: als ausgelassenen Witzemacher mit einem gewissen Höllenhumor. „Grabbe der Verfasser des Lustspiels" tritt selbst auf; andre Mitspieler sind: der Teufel, seine Großmutter, Kaiser Nero usw. Es gibt wildlustige Stellen darin, z. B. die, wo Satan seinen Pferdefuß von einem Schmiede

beschlagen läßt. Die Verspottung zeitgenössischer literarischer Zustände ist viel geistreicher als bei Tieck und weniger eitel als bei Platen, allerdings ohne alle Kunstform.

Einen neuen Anlauf zum Ungeheuren, Niedagewesenen nahm Grabbe mit seinem **Don Juan und Faust** (1829). Noch lebte Goethe, und Mozarts Don Juan war erst 42 Jahre alt; aber junge Titanen haben keinen Sinn für das Lächerliche, und Goethe konnte nur übertrumpft werden durch die Türmung des Faust auf den Don Juan. Die Vereinigung der beiden Sagengestalten geschieht dadurch, daß sie Nebenbuhler um die Liebe der Donna Anna sind. Faust entführt dem Don Juan seine Geliebte in ein Zauberschloß auf dem Gipfel des Montblanc; weil sie aber nicht ihn sondern Don Juan liebt, tötet er sie durch das eine Wort „Stirb!" Zuletzt verfallen Faust und Don Juan gleichmäßig der Hölle. Man liest das wüste Stück mit einem, wie immer bei Grabbe, aus Widerwillen gegen die hohle Rednerei des Dilettanten und aus Bedauern über die Nichtentfaltung eines kleinen dichterischen Keimes gemischten Gefühl. Irgendwelcher Kunsteindruck bleibt nicht zurück, nur der noch lange nachdröhnende Hall des Wortgetöses um einen dünnen Kern von Gedanken herum.

In seinen zwei Kaiserdramen **Friedrich Barbarossa** und **Heinrich VI.**, den Anfängen einer ins Ungeheure geplanten Dramenreihe von den Hohenstaufen (1829), war er durch den Stoff gezwungen, wenigstens verständlich und beinah bühnenfähig zu bleiben; unter diesem Zwange wurde er aber nur langweilig und ragte nicht wesentlich über den gewerbsmäßigen Hohenstaufendramatiker Raupach hinaus.

Des trocknen Tones satt holte Grabbe zu einem neuen weltgeschichtlichen Riesendrama in Prosa aus: **Napoleon oder die hundert Tage** (1832). Die Bewunderer eines großen Dichters Grabbe berufen sich vornehmlich auf dieses Stück. Es ist in Wahrheit kein Stück, sondern die Aneinanderreihung von Bildern aus der Geschichte der hundert Tage zwischen dem Entweichen Napoleons von Elba und der Schlacht bei Waterloo. Lauter unverarbeiteter geschichtlicher Stoff, in eine Art von Gesprächsform gebracht und weiter von Kunst entfernt als manche Rohentwürfe zu Dramen in Schillers Nachlaß. Als Probe des Gesprächstones dieses sogenannten Dramas mag dienen, daß Bertrand seinen Herrn Napoleon da, wo man Majestät oder Sire erwartet, einfach „Erderschütterer!" anredet. Da sich Grabbe, wie nach ihm der eine und andere Riesendramendilettant, für einen großen Feldherrn hielt, so schwelgte er in donnernden Schlachtbeschreibungen, z. B. von dieser Art:

Ein englischer Offizier: Da haut der Milhaud das vierte Quarré zusammen!
Herzog von Wellington: Diesesmal scheitert er hier an dem fünften! — Sechzig Reservekanonen herein!
Milhaud: Vier Quarrés zu Stücken. — In das fünfte!
Herzog von Wellington: Herr General, es öffnet sich von selbst. (Das Quarré öffnet sich, und sechzig Geschütze desselben geben Feuer.)

Das Gespräch der beiden Befehlshaber, die sich Grabbe zu theatralischen Unterhaltungen gelaunt wie Bleisoldaten vor der Front denkt, sollte erhaben wirken; es wirkt noch mehr albern als komisch. Hebbel hatte die richtige Empfindung: „Es ist, als ob ein Unteroffizier die große Armee kommandiert; man hört überall Lärm genug, aber man sieht nichts, man erfährt nur gelegentlich, daß der Lärm auch etwas bedeute."

Wir haben dann von Grabbe noch einen **Hannibal**, zu dem er umfangreiche geschichtliche Forschungen unternommen hatte, ohne dadurch sein Drama lebensvoller zu machen; ferner ein läppisches Märchenstück **Aschenbrödel** und eine aus dem Nachlaß veröffentlichte **Hermannschlacht**, die er nach Kleists großer Dichtung noch für nötig gehalten hatte. Auch sie ist in der kunstlosen Unform des Napoleon: Prosa, die ihren Schwung von einzelnen donnernden Redensarten erhält. Auch die Auftritte mit einem gewissen wilden Volkshumor bleiben unwirksam im Schwalle des unkünstlerischen Wortmeeres rundherum.

Zum Bilde aller solcher sich titanisch gebärdenden Nichtskönner gehört, daß sie eine wahrhafte Größe zu würdigen unfähig sind. In einer wertlosen Schrift „Die Shakespearomanie" läßt Grabbe allein den Sommernachtstraum als ein „wirklich vollendetes Meister-

stück" gelten, und der einzig vernünftige, aber wenig neue Satz darin lautet, daß das deutsche Drama vor allem deutsch sein solle.

Die Legende von dem Riesengenius Grabbe stammt größtenteils von Freiligrath, der auf die Nachricht von seinem Tode schrieb: „Sein Unsterbliches schüttelt jetzt die Schwingen und lächelt über den Pöbel, der den Titanen mit Kot bewarf, weil er ihn nicht begriff", und in dessen Gedicht „Auf Grabbes Tod" (1836) die Verse stehen: „Der Dichtung Flamm' ist allezeit ein Fluch! Das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel!" Seitdem haben wir gelernt, daß die Dichtung weder ein Fluch noch ein Kainsstempel ist, sondern die Zusammenfassung aller edelsten Kräfte eines Berufenen und Auserwählten zur Vollendung eines Kunstwerkes. Wenn Dichten formender Künstler sein, nicht bloß formloses Aussprechen wirr durcheinander wirbelnder Gedanken heißt, dann war Grabbe kein Dichter, geschweige ein großer. Für einen Künstler aber haben Grabbe selbst seine Bewunderer und Herausgeber noch nicht zu erklären gewagt, und damit sollte die Frage entschieden sein. Grabbe konnte keine Verse schreiben, stümperte aber trotzdem Verse zusammen, die viel kunstloser sind als leidliche Prosa. Auch diese Stümperei galt zu seiner Zeit Vielen als sicheres Zeichen genialen Übermenschentums, ja Überdichtertums. Auch ein Dramatiker ist er nicht gewesen; denn Drama heißt nicht, einzelne von äußerlicher Gewalthandlung strotzende Auftritte kunstlos nebeneinander stellen, sondern aus Menschenseelen dichterisch fesselnde Handlung erwachsen lassen. Wer Grabbes Scheinreichtum an Handlung auf der Bühne seiner Buchdramen bewundert, dem sollte man Lessings Mahnwort zurufen: „Nicht da ist Handlung, wo sich der Frosch die Maus ans Bein bindet und mit ihr herumspringt." Grabbe hatte die dramatischen Teile notdürftig in der Hand, es fehlte ihm nur das wahrhaft dramatische Band. Er ist denn auch der einzige deutsche Dramatiker gewesen, der gar kein Verständnis für Shakespeare besaß. Was soll man von dem Dramatiker Grabbe halten, der an Shakespeare „oft bei den größten Szenen das tiefe Gefühl, den Hauch der Begeisterung" vermißt, und der, er der kläglichste Versbauer, Shakespeare vorwirft, daß „sein Vers im ganzen nicht der beste ist und nur aus hinkender Prosa besteht". Und lange nachdem Grillparzer bewiesen hatte, daß das deutsche Drama noch lebe, schrieb Grabbe, auch hierin der einzige unter den namhaften Schriftstellern jener Zeit, über den elenden Müllner den Satz nieder: „Müllners Schuld und zum großen Teil auch sein König Yngurd sind mir seit Schillers Tode, wenn auch keine ganz befriedigenden, doch wohl die erfreulichsten Erscheinungen am deutschen Kunsthimmel gewesen."

Gegen die offenbare Tatsache der Unfähigkeit Grabbes zur dramatischen Gestaltung werden gewöhnlich seine „schönen Stellen" ins Feld geführt. Gewiß, Grabbe versteht zu bildern, aber er versteht nicht zu bilden. Und wenn man auf wirkliche dichterische Schönheiten stößt wie: „Die Sterne quellen wie ein Blütenregen aus dem Ätherdunkel", oder: „Mir ist, als flögen tausend sonnige Abendröten wie geschwellte Freudensegel durch die Himmel", so ärgert man sich mehr über die Vergeudung solcher Dichterblitze an einen trägen Rohstoff zu einem Drama, als daß man echte Kunstfreude daran empfindet. Solche schöne Stellen sind begabten Nichtkünstlern zu allen Zeiten gelungen; unsere Literatur wäre überreich an großen Dichtern, wenn man durch dergleichen dazu werden könnte. Der römische Dichterspruch vom „Genugsein des Wollens in großen Dingen" gilt nicht einmal für die sittliche Welt. Die Kunst fragt garnichts nach dem Wollen, sondern einzig nach dem Können und Vollbringen, und sie weist einen Schriftsteller wie Grabbe, der vielleicht groß gewollt, aber sicher nicht groß gekonnt hat, aus ihrem Heiligtum hinaus.

Zu einem abschließenden Urteil über die Möglichkeiten seines Könnens hat Grabbes Nachahmer **Georg Büchner** nicht lange genug gelebt. Am 17. Oktober 1813 in Goddelau bei Darmstadt als Sohn eines Arztes geboren, ist er schon mit 23 Jahren am 19. Februar 1837 gestorben. Er war einer der Brüder Ludwig Büchners, des Verfassers von „Kraft

und Stoff". „Ein unvollendet Lied, sinkt er ins Grab, Der Verse schönsten nimmt er mit hinab!" so klagte ihm Herwegh nach, und an einigen Stellen seiner dramatischen Versuche, auch in dem Bruchstück einer Erzählung, am meisten in einer politischen Flugschrift, zeigt er eine Begabung im Ausdrucke kühner Gedanken, die uns die Anlage zu einem wirklichen Dichter, jedenfalls zu einem nicht gewöhnlichen Schriftsteller offenbart. Der Jüngling hatte in der freiheitlichen Volksbewegung gegen die sehr anstößige damalige hessische Regierung eine so hervorragende Rolle gespielt, daß er die Heimat fliehen mußte; er ruht in fremder Erde: in Zürich.

Sein Hauptwerk ist das Revolutionstück Dantons Tod (1835), kein künstlerisches Drama, sondern wie bei Grabbe eine Häufung bewegter Einzelauftritte, aber doch von wesentlich strafferem Bau als dessen Napoleon oder Hermannschlacht. Mehr Stoff als Kunst: alle wohlbekannten geschichtlichen Deklamationsworte, echte und unechte des Treppenwitzes der Weltgeschichte, werden hineingestopft, sodaß vieles sich wie aus dem Französischen übersetzt liest, z. B. Robespierres wütendes Wort über Desmoulins' Spott: „Robespierre trägt seinen Kopf wie eine Monstranz" —: „Ich will ihn den seinigen wie Saint Denis tragen machen." Auch glaubte Büchner, zu einem Revolutionsdrama gehöre eine Sitzung des Konvents mit seitenlangen Reden, die er zum größten Teil aus dem amtlichen Moniteur entlehnte; eine Sitzung des Revolutionstribunals ist fast wörtlich aus dem Französischen übersetzt. Daß er an manchen Stellen Shakespeare treu nachahmt, steigert den Eindruck von Büchners Dichtung als einer Wiederholung des Sturmes und Dranges. Mit seinem hastigen Szenenwechsel ist Dantons Tod ebenso unaufführbar wie die Soldaten von Lenz oder die meisten Stücke von Klinger. Hebbel meinte in einem Vergleich zwischen Grabbe und Büchner: „Der eine hat den Riß zur Schöpfung, der andere die Kraft"; es fehlt der Zusatz: beiden mangelt die Kunst zur Schöpfung.

Mehr noch als Dantons Tod erinnert das Bruchstück eines Trauerspiels von Büchner: Wozzek, an Lenz (Soldaten). Wozzek ist der Diener eines Hauptmanns und ermordet den Tambourmajor, der ihm die Liebste verführt hat. Der Auftritt, in dem dies geschieht, ist das Bedeutendste, was Büchner im Drama gelungen ist. — Ganz verfehlt ist ein Lustspiel Leonce und Lena, in dem gequält witzigen Ton und der wirren Fabelführung merkwürdig ähnlich Brentanos Ponce de Leon. Der König Peter könnte übrigens das Vorbild zum „Serenissimus" des „Simplizissimus" sein.

Ein Erzählungsbruchstück Lenz, der Versuch, Reinhold Lenzens Seelenzerrüttung zu schildern, beweist gleichfalls, wie nahe verwandt sich Büchner dem begabtesten Stürmer und Dränger gefühlt hat. Bemerkenswert sind die darin auftauchenden ersten Regungen des dichterischen „Naturalismus", z. B. in einem Satze wie: „Man versuche es einmal und senke sich in das Leben der Geringsten und gebe es wieder in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel!"

Wahrscheinlich aber lag Georg Büchners wahre Begabung auf einem ganz andern Felde: auf dem der politischen Schriftstellerei. Sein Flugblatt Der hessische Landbote (1834) darf als ältestes deutsches Erzeugnis sozialistischer Literatur gelten. Mit der dem Französischen entlehnten Überschrift „Friede den Hütten, Krieg den Palästen!" führt es eine durch aufreizende Tatsachen in ihrer Wirkung noch gesteigerte Aufruhrsprache, wie sie vor 1848 kaum je ertönt. Mit seinen Bibelsprüchen, seiner volkstümlichen Einfachheit und Derbheit erinnert es manchmal an die Flugschriften Luthers und Huttens. Hätte Büchner länger gelebt, er wäre zu einem der Volksführer von 1848 geworden und hätte vielleicht geendet wie Robert Blum: vor den Gewehrläufen der Soldaten eines Kriegsgerichts.

Zur Schule Grabbes gehört auch Robert **Griepenkerl** (1810—1868), ein geborner Schweizer, aus Hofwyl im Kanton Bern, in tiefer Verkommenheit wie Grabbe als Lehrer am Carolinum in Braunschweig gestorben. Seine Lieblingstoffe waren die Helden der französischen Revolution. In Robespierre macht er den mißglückten Versuch, diesen Blutmenschen begreifen zu lassen. Er legt ihm Reden im Stil des Marc Anton bei

Shakespeare in den Mund, nach Grabbes und Büchners Vorgang aus den Schriften der Revolutionzeit übersetzt. Überaus komisch wirkt die ganz ernst gemeinte Rolle einer Therese, der Braut Talliens, die mitten in der Prosa des Stückes unerschütterlich in allen Lebenslagen bei ihren fünffüßigen Jamben verharrt und auf Prosafragen feierlich in Versen antwortet. In seinem zweiten Revolutionsdrama Die Girondisten treibt er die bekannte damals modische Verherrlichung dieser etwas sanfteren Mörder, die von den blutigen Massenmördern des Konvents aufs Schaffott geschickt werden. Griepenkerl ist der schwächste, darum auch phrasenreichste von den drei Gewaltdramatikern. Wäre er nicht ein Nachzügler gewesen, so gälte er und nicht Grabbe als der Titan mit dem Kainszeichen der Dichtung. Als er zu schreiben begann, war der Stoff nicht mehr neu genug und die Nachahmung zu offenkundig.

Viertes Kapitel.

Die Jambendramatiker.

Oehlenschläger. — Raupach. — Auffenberg. — Schenk. — Beer. — Halm. — Veltheim.

Das Drama hohen Stils im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts stand unter dem Einfluß der geschichtlichen Tragödie Schillers. Von ihr hatten auch die drei Revolutionsdramatiker Grabbe, Büchner und Griepenkerl den Trieb zum Heldendrama empfangen. Daneben prangte mit seiner Scheinblüte die andere Gattung der Heldentragödien: die der gepflegten Form, und da sich das klassische Drama des fünffüßigen Jambus bedient hatte, so verstand es sich für die Nachahmer von selbst, daß die wahre Tragödie, zumal die geschichtliche, jambisch sein müsse. Aus jener Zeit rührt die sprichwörtlich gewordene Abneigung der Leser und Zuschauer gegen die „Jambentragödie" her, als die man versteht die Trauerspiele wenig begabter Dichter mit Stoffen aus möglichst alten Zeiten, in wohlgebauten Jamben und mit der hohlen Beredsamkeit, hinter der weder neue und tiefe Gedanken noch lebendige Menschengestalten stehen. Sehr gebildete Schriftsteller glaubten in ihrer literarischen und geschichtlichen Schulbildung die Quelle zu besitzen, aus der dramatische Dichtung fließt. Als das Drama der akademischen Bildung kann man die ganze Gattung bezeichnen, die in jener Zeit einige große Bühnen beherrschte, vom Volk unbeachtet blieb und selbst die Gebildeten furchtbar langweilte, nur daß es nicht für gebildet galt, diese Langeweile offen zu bekennen.

Ein nicht deutschgeborener Dichter steht am Beginn dieses Abweges vom lebendigen Drama, der Däne **Adam Oehlenschläger** aus Vesterbro (1779—1850), ein Zeuge jener erfreulichen Zeit, in der Deutschland für Dänemark das Mutterland gemeinsamer germanischer Hochbildung war und ein ständiger Austausch geistiger Kräfte hinüber und herüber herrschte. Oehlenschlägers deutsche Sprache und Verskunst lassen an Sauberkeit nichts zu wünschen. Als Mitläufer der Romantiker, aber zugleich als Verehrer Goethes dichtete er fleißig seine Jambendramen mit Stoffen aus der alten und jüngeren Nordlandgeschichte (z. B. Hakon Jarl — Palnatoke) oder aus der italienischen Kunstrenaissance (Correggio), wohl auch einmal romantisch ins Märchendrama abschweifend (Aladdins Wunderlampe). Er erregte Bewunderung durch seine Beherrschung der deutschen Sprache, vermochte aber dichterisch nicht dauernd zu fesseln. Das sanfte Geplätscher der glatten und leeren Verse schläfert ein, und wenn sich in seinem meistgenannten Stücke Correggio (1809) selbst alte Räuber in wohlgebauten Jamben der akademischen Bildungsprache tiefsinnig unterhalten, so wirkt das recht lächerlich trotz oder wegen der Feierlichkeit des Ganzen. Zur Not lesbar ist noch heute Oehlenschlägers Drama Sokrates mit dem ganz hübschen Einfall, den Komödiendichter Aristophanes, der in seinen „Wolken" einst den athenischen Weisen verhöhnt hatte, reuig in dessen Kerker erscheinen und sogar des Sokrates Schwiegersohn werden zu lassen. — Hebbel, der an Oehlenschläger einen hilfreichen Gönner in Kopenhagen besaß, nannte ihn bei aller Dankbarkeit doch „einen von den Halben, die sich für ganz halten und für etwas darüber."

Der Großmeister der geschichtlichen Jambentragödie war **Ernst Raupach**, ein Schlesier, geb. 1784 in Straupitz, gest. 1852 in Berlin. Durch seinen Riesenzyklus Die Hohenstaufen war er sozusagen der preußische Hoftragödienmacher geworden. In den verstaubten Winkeln der öffentlichen Bibliotheken stehen Raupachs gesammelte dramatische Werke in 21 Bänden, 18 mit Tragödien, leider nur 3 mit Lustspielen gefüllt. Diese drei beweisen, daß Raupach einer der Tragiker war, die ihren Beruf verfehlt hatten: sein von harmloser Lustigkeit erfülltes, sanft satirisches Scherzspiel Die Schleichhändler, gegen die übertriebene Walter Scott-Begeisterung in Deutschland gerichtet, ist noch jetzt nicht nur genießbar, sondern auch an kleineren Bühnen noch lebendig. Raupach aber wollte durchaus Schiller und Shakespeare nachdichten; den letzten ahmt er auch in der Form, zwischen Versen und Prosa wechselnd, nach und Schillerisch sucht er zu erscheinen durch die rauschenden, aber Raupachisch-leeren Verskaskaden, die er den Lippen seiner gekrönten oder prinzlichen Helden entströmen läßt. Und damit er seinen Berlinischen Zuhörern auch etwas fürs Herz biete, treibt er einen ungefährlichen kaiserlichen Kulturkampf gegen das Papsttum, immer in den hohlsten Redensarten, aber für die stillen Zeiten unter Friedrich Wilhelm III. ausreichend, um Raupach wohl gar als politischen Herold gelten zu lassen.

Auch Süddeutschland hatte seinen Raupach: den Freiherrn **Joseph von Auffenberg**, geb. 1798 in Donaueschingen, längere Zeit Leiter des Hoftheaters in Karlsruhe, als badischer Hofmarschall 1857 in Freiburg im Breisgau gestorben. Die Gesamtausgabe seiner Werke übertrifft Raupachs noch um einen Band. Mit nicht geringer Verskunst und der sogenannten edlen, nämlich pomphaft hohlklingenden Sprache, verbindet er eine beängstigende Gedankenarmut, was ihn nicht gehindert hat, 26 große, meist fünfaktige Dramen zu dichten. Alle seine Helden aus den fernsten Zeiten und Ländern, gleichviel ob Themistokles, Leonidas, Xerxes und Artaphernes, oder Pizarro, Timur, Abenhamet, sie sprechen die gleiche überaus edle und überaus leere Bildungssprache. — Neben Auffenberg stand der bayrische Minister **Eduard von Schenk** (1788—1841) mit seinen hochgebildeten Jambentragödien, von denen der Belisar einst bewundert wurde, als Dritter im Bunde der Verfertiger des sehr vornehmen, aber gänzlich undichterischen Dramas, das unter solchen Händen beinah zu einem Gegenstande des Kunstgewerbes geworden war.

Zu den akademischen Tragödienschreibern gehörte auch **Michael Beer** (1800—1833), aus einer jener literarisch und künstlerisch strebenden jüdischen Familien Berlins, denen wir im Zeitalter Mendelssohns und der Rahel in ziemlicher Anzahl begegnen. Einer seiner Brüder war Jakob (Giacomo) Meyerbeer. Er ist mit kaum 33 Jahren in München gestorben, wo sich Eduard von Schenk ihm als bewundernden Förderer erwiesen hatte. Bei seinem Bruder Jakob hat er seit 1824 wiederholt in Paris geweilt, ohne daß das französische Drama irgend welchen Einfluß auf ihn übte. Mit Grillparzer wurde er in Wien freundlich bekannt, in Düsseldorf verkehrte er vertraut mit Immermann, in München war ihm der König Ludwig I. wohlgeneigt; er galt der Mitwelt als ein neuer, noch Größeres versprechender dramatischer Dichter hohen Ranges, und die zeitgenössische deutsche Presse nannte ihn viel häufiger als den kaum beachteten Grillparzer. Goethe hatte in „Kunst und Altertum" aufs wärmste Beers Paria gelobt, und als der Dichter in jungen Mannesjahren hinschied, erscholl überall die Trauer um einen großen Verlust für die deutsche Kunst.

In der Treibhausluft eines reichen, feingebildeten Berlinischen Hauses aufgewachsen, war Michael Beer schon mit 18 Jahren ein fertiger Dramatiker. Seine Klytämnestra (1819) wurde im königlichen Schauspielhause zu Berlin aufgeführt und errang durch die reife Gestaltung des Stoffes und die garnicht anfängerhafte Sprache lebhaften Beifall selbst bei den urteilsfähigen Zuschauern. Gibt man auch zu, daß der Dichter sich an den Alten, an Goethe und Schiller gebildet hatte, so muß diese Leistung eines Jünglings, fast noch Knaben, doch verblüffen. Er verschmähte es, den bekannten Stoff einfach dem Aeschylos nachzudichten, formte ihn vielmehr mit einer Wendung ins moderne Gefühlsleben um: Klytämnestra bereut die Ermordung

Agamemnons, wird von den Eumeniden ihres Gewissens gepeitscht, haßt den Ägisth und wirbt Orest, den sie nicht erkennt, zum Mörder ihres Buhlen. In einem erschütternden Auftritt erzählt Klytämnestra selbst dem Sohne des erschlagenen Agamemnon ihre Schandtat:

Klytämnestra:

Jetzt, rief ich, jetzt, Ägisth — jetzt ist es Zeit,
Vollführ' es rasch, eh ihn die Angst erweckt!
Doch zitternd speach der Feige: Ich vermag es nicht!
Im Schlummer selbst schreckt mich des Helden Haupt.
Da rief ich zürnend, mit entschlossnem Sinn,
Beseelt von rasendee Verzweifelung,
Ihm zu: Den Helden, der dich zittern macht,
Ich sah ihn in der Liebe Ohnmacht schmelzen,
Und was du scheuest, werd ich selbst vollbringen;
Und aus den Händen riß ich ihm den Stahl —

Orest: O schweige, schweige und vollende nicht — Du warst im Wahnsinn, tatst es nicht!

Klytämnestra (heftig einfallend): Ich tat's und stieß den Dolch tief in des Helden Brust.

Leider hat sich Beer die Wirkung seiner kühnen Gestaltung selbst zerstört, indem er bei seinem Bestreben neu zu sein noch einen Schritt weiter ging: er machte aus Elektra die mitleidige Tochter, die dem Orest nach seiner Rachetat das Fluchwort „Muttermörder!" entgegenkreischt und dadurch die gewaltige Tragödie aus der griechischen Übermenschenzeit zur Geschichte eines gewöhnlichen Familienverbrechens unserer Tage erniedrigt.

Immerhin erreicht keines seiner späteren Dramen die Wucht einzelner Auftritte in der Klytämnestra. Die Bräute von Arragonien (1822), mit Benutzung einiger Züge in Goethes Braut von Korinth, sind wirr und trotz dem blutigen Ausgang matt. Nur sein einaktiges Trauerspiel Der Paria (1823) ragt durch den Reiz des Stoffes: den tragischen Gegensatz der Kasten, und durch die vernehmbare innere Teilnahme des jüdischen Dichters an einem solchen Gegenstande hervor, und die Wirkung wäre noch stärker ohne die prunkvolle Jambensprache, die der Dichter allen seinen Menschen in den Mund legt. So spricht z. B. der indische Paria die höchst gebildeten Verse:

Hinab — In deinen Abgrund, dunkler Geist der Rache!
Hernieder, perlenhelles Mitleid, lösche
Mit Himmelstau die Flammen dieser Brust.

Zwei Lustspiele Beers: „Der neue Toggenburg" und „Nenner und Zähler" sind sehr wenig lustig; in dem letzten rechnet ein Pantoffelheld alle Fälle von Übergriffen seiner Frau zusammen und spielt die Endsumme in der Lotterie, gewinnt das große Los, wird dadurch von der Frau unabhängig und wieder ihr Herr.

In Düsseldorf, unter den Augen Immermanns, ist Beers letzte Tragödie entstanden: Struensee (1829). Sie beweist, daß die dramatische Dichtung von dem früh Verstorbenen auch bei längerem Leben schwerlich noch etwas Bedeutenderes zu erwarten hatte. Der Struensee zeigt schon einen Niedergang dichterischer Kraft. Es ist ein wenig vom Wallenstein, vom Egmont, auch vom Don Carlos darin, aber so gut wie nichts Eigenes und vor allem kein fest zupackender Griff, wie ihn der Stoff: der Sturz eines übermächtigen Ministers und zugleich Geliebten der Königin, fordert. Mit milder Hand wäscht der Dichter alle Flecken von der Königin Mathilde ab, macht aus ihr eine Art Elisabeth im Don Carlos, aus Struensee einen Posa, einen langweiligen, mattherzigen und dummen, den König zu einer unsichtbaren Null.

Eine noch nicht ganz erloschene starke Bühnenwirkung hat damals und noch später ein österreichischer Dramatiker geübt, der trotz manchen Unterscheidungsmerkmalen doch im Grunde auch zur Gattung der sehr gebildeten Jambentragödie gehört: **Friedrich Halm**, mit seinem eigentlichen Namen Eligius Franz Joseph Freiherr von Münch-Bellinghausen. Am 22. April 1806 in Krakau geboren, als Neffe des österreichischen Gesandten am Bundestage in Frankfurt. Leicht emporgestiegen, bei der Wahl eines Leiters der Hofbibliothek Grillparzern vorgezogen, hat er es bis zum „Generalintendanten der Kaiserlichen Hoftheater" in Wien gebracht und ist dort am 22. Mai 1871, kurz vor Grillparzers Tode, gestorben.

Er begann seine fruchtbare dramatische Laufbahn mit dem Schauspiel Griseldis (1834), das trotz dem unerträglichen Stoff: der nichtswürdigen Quälerei eines edlen Weibes zum bloßen Spaß um eine Wette, starken Erfolg hatte. Der Versuch Halms, den Gegenstand erträglich oder gar menschlich begreifbar zu machen, dessen Widerwärtigkeit schon sein erster bedeutender

Gestalter, Chaucer, getadelt hatte, konnte nur mißlingen. Es war kein gutes Vorzeichen für Halms Dichterblick, daß er sich einen solchen Stoff und gar in solcher Umformung wählte.

Höher noch stieg Halms Ruhm, weit über Österreich hinaus dringend, durch sein Schauspiel Der Sohn der Wildnis (1842). Ein groß gedachtes Stück: die Versöhnung zweier Bildungswelten, der griechischen und der barbarischen, durch die Liebe; aber in der Ausführung weichlich und süßlich, ja an manchen Stellen unfreiwillig komisch durch die Mischung aus kriegerischer Wildheit und Empfindsamkeit in der Brust Ingomars des Tectosagenhäuptlings. So z. B. wenn dieser Sohn der Wildnis von der griechischen Jungfrau Parthenia „hundert Jahre nach der Gründung der Phokäischen Kolonie Massilia“ gewissermaßen Zivilisation lernt, wobei er es sogar bis zur Verfertigung von Versen, allerdings in Gemeinschaft mit Parthenia, bringt, zu dem Zwiegesang mit dem berühmten Schluß: „Zwei Seelen und ein Gedanke, Zwei Herzen und ein Schlag.“ Ingomar ist in Wahrheit ein Abkömmling der Gurli von Kotzebue (vgl. S. 659), nach den unerforschlichen Gesetzen der dramatischen Unnatur gezeugt. Prutz besingt in seiner „Politischen Wochenstube“:

Den Ingomar, halb Bär, halb Schaf, der lieber, ohne Klage,
Ein Lump auf griechisch ist, als ein honetter Tectosage.

Viel höher, aber nicht sehr hoch, steht Halms Fechter von Ravenna (1854). Ein bedeutender Stoff: das Schicksal des gefangenen Sohnes des Arminius, der, als gemeiner Fechter erzogen, in der Arena auftreten soll und zur Verhütung dieser Schmach von der eigenen Mutter Thusnelda im Schlafe getötet wird. Auch in einigen Rollen dichterisch gestaltet: Caligula ist eine anschauliche Verkörperung des Cäsarenwahnsinns; auch der armselige Held Thumelikus wirkt ergreifend, freilich mehr durch seine Lage als durch die Kraft des Dichters. Dennoch hätte sich das Stück lebendig erhalten, wenn nicht die zermalmende Phrasenhaftigkeit der leidenden Heldin es für unsern Geschmack auf der Bühne unmöglich machte. Thusnelda hält am Lager des Sohnes vor dessen Ermordung eine drei Druckseiten lange dröhnende Rede mit Versen wie:

Um meine Schläfe rauscht der Eichenkranz,
Ich bin das Weib Armins, bin eine Deutsche
Und war es früher, als ich Mutter wurde!

Diese und ähnliche Verse wurden vor einem halben Jahrhundert mit lautem Beifall begrüßt; heute verträgt man solche überaus edle Jambensprache in Deutschland nicht mehr.

Halm hat noch ein gutes Dutzend andrer Dramen geschrieben; einen starken Erfolg wie der Sohn der Wildnis und der Fechter hat nur noch Wildfeuer (1864) gehabt: die nicht frei von Lüsternheit gebliebene Geschichte eines als Knaben erzogenen Mädchens in Männerkleidung, das erst durch die Liebe zum Bewußtsein ihres Geschlechtes kommt. Unnatur wie im Sohn der Wildnis, nur weniger hochtrabende Unnatur. — Zuletzt gefiel noch ein einaktiges anspruchsloses Rührstück: Der Tod des Camoens. Unter seinen Lustspielen verdient alles Lob das geistreiche Verbot und Befehl mit einem sehr hübschen Stoff aus der altvenezianischen Geschichte; in neuerer Zeit haben Fulda und Blumenthal muntere Stücke von ähnlicher Art geschrieben.

Wahrscheinlich wird schon eine nahe, streng sichtende Zukunft von dem Dramatiker Halm gar nicht, dagegen freundlich von dem Lyriker und mit Ehren von dem Erzähler Halm sprechen. Das Gedicht mit den Versen: „Zwei Seelen und ein Gedanke“ ist im Grunde schön; es wirkt nur lächerlich als Gespräch des Tectosagenhäuptlings und der massilischen Parthenia. Die Schlußstrophe ist trotz der zu häufigen Anführung geistreich:

Und wann ist Lieb' am reichsten?
Das ist sie, wenn sie gibt!
Und sprich: wie redet Liebe?
Sie redet nicht, sie liebt!

Halm ist als Lyriker überhaupt mehr geistreich und fast geziert als ursprünglich. In der Spruchdichtung sind ihm die schönen Verse gelungen:

Ich will! — Das Wort ist mächtig,
Spricht's einer ernst und still;
Die Sterne reißts vom Himmel,
Das eine Wort: Ich will!

Der Novellendichter Halm ist weniger fruchtbar gewesen, aber ernster zu nehmen

als der Dramatiker. Seine Novellen gehören zu der jetzt sehr vernachlässigten, aber immer wieder zu Ehren kommenden Gattung der altitalienischen spannenden Begebenheitserzählung mit ihrer Bevorzugung des Seltsamen, Unerhörten. In der „Marzipanliese" erzählt Halm die Geschichte eines Verbrechens, das furchtbar gesühnt wird, mit nicht geringer Kunst der Spannung und Steigerung. Höher noch steht die Erzählung eines merkwürdigen Frauengeschicks in den „Freundinnen", der feinsten unter den Halmschen Novellen, die nicht vergessen zu werden verdient: ein der Kleistischen „Marquise von O." verwandter Stoff. Die nicht übel beginnende Novelle „Das Auge Gottes" (aus dem Nachlaß) verläuft leider in eine reine Wunderlegende. Unter den Gedichten steht noch eine kurze Verserzählung „Die Brautnacht" von fast allzu grausigem Inhalt, um als reines Kunstwerk zu gelten. Halms Erzählungsstil ist von wirksamer Einfachheit; seine vielfach zu langen Sätze lassen sich durch bessere Interpunktion lesbarer machen. Jedenfalls sollte keiner Halm zu den Toten werfen, der seine Erzählungen nicht gelesen hat.

Einen fast verschollenen Dramatiker dieses Zeitabschnittes hat Eduard Griesebach entdeckt: den Grafen **Hans von Veltheim** aus Göttingen (1818—1854), der sich mit 36 Jahren aus unbekannten Gründen erschoß. In seinem Bändchen „Dramatische Versuche" steht ein kühn entworfenes und dichterisch ausgeführtes ganz phantastisches Drama „Der Seekönig", das erstaunlich modern klingt und von keinem Dilettanten herrührt. Die Verse daraus:

Ich such im Sternenheere
Den, der Verstoßnen glänzt;
Ich suche nach dem Meere,
Das meine Leiden grenzt —

fand man auf dem Schreibtische des toten Dichters.

Rückschau.

Erschreckend gering ist der bleibende Dramenbestand aus jener Zeit, soweit es sich nur um die in den letzten drei Kapiteln besprochenen Dichter handelt. Ihre Jambentragödien sind schon seit Jahrzehnten tot, auch die von Beer und Halm; von den Revolutionsdramen ist ja nie etwas lebendig gewesen, und so künden nur noch ein paar Lustspielchen und Raimunds Zauberpossen von einer ganzen großen dramatischen Literatur, die ein Menschenalter und darüber die Zuschauer und die Kritiker in Aufregung versetzt hat. Solche Rückschau auf Zeiten, die noch im Gedächtnis mancher Lebenden sind, gehört zu den trübsten Beschäftigungen des Literaturforschers; denn sie umdüstert ihm auch die lachende Gegenwart des Dramas, die fürwahr keine geringeren Ansprüche auf Unsterblichkeit erhebt, als die rettungslos versunkene Vergangenheit vor kaum 60 Jahren.

Fünftes Kapitel.

Grillparzer.

(1791—1872.)

Es schien das goldne Buch geschlossen,
Drin die erlauchten Namen stehn,
Die als Unsterblichkeits-Genossen
Hell durch der Zeiten Wandel gehn.
Der Letzte, der vom Gotte trunken
Im wachen Tag ein Träumer stand,
War in die Schattennacht gesunken,
Penthesileen wahlverwandt. —
Da stand in weihelofer Öde
Einsam ein Nachgeborner auf,
Ein gottbegnadeter Tragöde
Begann den raschen Siegeslauf. (Paul Heyse.)

Erst durch Grillparzer rundet sich der Kranz gesamtdeutscher Dichtung, in dem eine der edelsten Blüten bisher so gut wie ganz gefehlt hatte: Österreichs. Was auf den vorangehenden Seiten neudeutscher Dichtung, mit Ausnahme des Liedes, aus Österreich zu berichten war, das reichte niemals bis zu den Gipfeln. Im Drama hatte Collin dem Fluge Schillers vergebens zu folgen gesucht; für die erzählende Dichtung war bis in die Anfänge des 19. Jahrhunderts nur die ermüdende Witzelei der Blumauer und Alxinger zu verzeichnen, und der österreichische Liedermund begann erst klangreich mitzusingen, nachdem es von allen andern Zweigen des deutschen Dichterwaldes in vollen Tönen



Franz Grillparzer.
(1791—1872.)

Zu S. 818.

geschallt hatte. Mit Grillparzer steigt Österreich im klassischen Drama stürmisch schnellen Schrittes empor bis in Goethes und Schillers nächste Nähe und holt innerhalb eines Menschenalters die Versäumnis von Jahrhunderten glorreich nach. Noch aber war bei den Zeitgenossen in Deutschland der Glaube zu tief gewurzelt, aus Österreich könne für die große Literatur nichts Neues kommen, als daß man alsbald die Bedeutung Grillparzers hätte würdigen können. Bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus hat Grillparzer nur als Einer unter Vielen gegolten, und von den Mitstrebenden im ernsten Drama hat sich jeder für größer als ihn, ja selten nur einer ihn für den Zweitgrößten gehalten. In Wahrheit ist Grillparzers Stellung selbst in unsern Tagen noch nicht ganz gesichert; sein Stern ist noch im Aufsteigen, und wohl erst das nächste Geschlecht wird ihn ohne Abirrung so würdigen, wie wir es mit den Größten des 18. Jahrhunderts längst tun.

Franz Grillparzer wurde am 15. Januar 1791 in Wien aus einer alten katholischen Familie Österreichs als Sohn eines Anwalts geboren. Der Vater war ein ehrenfester, gegen seine Kinder äußerlich unzärtlicher Mann; die Mutter hat sich aus religiösem Wahn das Leben genommen, ein jüngerer Bruder sich ertränkt. So hatte Franz Grillparzer von der Natur kein leichtes Erbe überkommen, und es nimmt uns nicht wunder, wenn wir sein Leben mehr im Schatten der Gründe als im Lichte der Höhen sehen. Nach dem Tode des Vaters mußte er aus Not der Familie seine Studien aufgeben und sich zu einem dürftigen Amt im Wiener Zollwesen bequemen. Ein großer Dichter vor ihm: Chaucer, hat einst ein gleiches Amt versehen. Nun jedoch begann die Zeit bewundernswerter Selbsterziehung für Grillparzer, die uns so lebhaft an Schiller erinnert: er trieb für sich Griechisch, las die griechischen Tragiker, den englischen Shakespeare, lernte Spanisch und begann Calderons Leben ein Traum zu übersetzen; sog aus allen Quellen literarische Bildung und schrieb, mit kaum 18 Jahren wie Michael Beer, sein erstes Drama: **Blanka von Castilien.** Nach frühen raschen Erfolgen mit der **Ahnfrau** und **Sappho** begibt er sich auf eine Reise nach Deutschland, die ihn auch nach Berlin führt, wird 1826 in Weimar von **Goethe** liebevoll empfangen und bricht vor Rührung bei seinem Anblick in Tränen aus. In späteren Jahren folgten Reisen nach Paris und Italien; mit Heine und Börne wurde Bekanntschaft gemacht; bis nach Athen und Konstantinopel kam er auf Wanderungen, die er ohne eigentliche Reisebegeisterung unternommen hatte. Goethes Werke, weniger Schillers, haben den Jüngling entzückt; eine Zeitlang ist er sogar ein Schillerhasser gewesen. So gut wie keinen Einfluß haben die Romantiker auf ihn geübt; er scheint gegen sie durch den „gesunden Menschenverstand der Österreicher" (vgl. S. 792) gefeit gewesen zu sein. Gegen die Franzosen hat er von frühauf die stärkste Abneigung empfunden: „Ich kenne keine Nation, die mir so verächtlich wäre als diese gepriesenen Franzosen!" (Tagebuch). Seine über das Mittelmaß hinausgehende musikalische Neigung und Fähigkeit verschafften ihm die Freundschaft **Beethovens**, für den er ein leider nicht benutztes Opernbuch dichtete.

Als Mensch vereinsamt, ohne Eheband alternd, mit seinen Dichtungen nach bald vergessenen Jugenderfolgen kaum halb gewürdigt, in seiner Beamtenlaufbahn kränkend zurückgesetzt, ist er über 80 Jahre alt am 21. Januar 1872 entschlafen, schmerzlos und sanft, im Lehnstuhl sitzend, wie vierzig Jahre zuvor Goethe. Bei der Feier des achtzigsten Geburtstages wurde er von seinen Wiener Mitbürgern und vom Kaiser Franz Josef mit Ehren überschüttet; er genoß die ihn besonders erfreuende Huld der deutschen Kaiserin Augusta, die „als Freundin deutscher Dichtkunst und als Tochter Weimars" ihn beglückwünschte. Sein hundertster Geburtstag wurde 1891 durch Aufführungen seiner Dramen an 55 deutschen Bühnen gefeiert. — In einer besondern Abteilung der Wiener Stadtbibliothek werden seine Handschriften würdig aufbewahrt. Ein schönes Denkmal Grillparzers erhebt sich im Volksgarten zu Wien.

Grillparzers Liebesleben war an Glück und Leid so reich wie Goethes. Aus der

Reihe der ihn leidenschaftlich liebenden Mädchen und Frauen sei die Eine genannt, die ein halbes Jahrhundert hindurch sein Leben mit Liebe und Freundschaft erfüllt und zuletzt noch dem müden Greise sein letztes Heim in Wien, vier Treppen hoch, bereitet hat: Kathi Fröhlich (1800—1876), die schönste und begabteste von vier Schwestern. Welche Wonnen und Qualen diese Liebe Beiden bereitet hat, das steht auf manchen Blättern seiner selbstverfaßten Lebensgeschichte, der Tagebücher und in einigen Gedichten, die zu den ergreifendsten Grillparzers gehören. An Kathi gerichtet sind die lieblichen Verse in dem Gedicht „Allgegenwart":

Abends, wenn's dämmert noch,
Steig' ich vier Treppen hoch,
Poche an's Tor,
Streckt sich ein Hälslein vor,
Wangen rund,
Purpurmund,
Nächtig Haar,
Stirne klar,
Drunter mein Augenpaar.

Warum Grillparzer die Geliebte nicht geheiratet hat, das haben nur er und sie mit völliger Klarheit gewußt; auch das zur Erklärung oft angezogene ergreifende Gedicht „Jugenderinnerungen im Grünen" (1824) gibt keinen zweifellosen Aufschluß:

Im Glutumfassen stürzten wir zusammen,
Ein jeder Schlag gab Funken und gab Licht;
Doch unzerstörbar fanden uns die Flammen,
Wir glühten — aber, ach, wir schmolzen nicht.
Denn Hälften kann man an einander passen,
Ich war ein Ganzes, und auch sie war ganz,
Sie wollte gern ihr tiefstes Wesen lassen,
Doch allzu fest geschlungen war der Kranz.
So standen beide, suchten sich zu einen,
Das andre aufzunehmen ganz in sich;
Doch all umsonst, trotz Ringen, Stürmen, Weinen,
Sie blieb ein Weib, und ich war immer ich!

Es scheint, als haben Grillparzer und Kathi Fröhlich zu den sich selbst und einander quälenden Liebesleuten gehört, die sich weder ganz geben noch ganz verzichten können. Im König Ottokar hat er dem schmerzlich geliebten Mädchen ein unvergängliches reizendes Denksteinchen gesetzt in den Versen, wo Kaiser Rudolf ein Mägdlein fragt: Wie heißest du? und sie antwortet: „Katharina Fröhlich, Bürgerkind aus Wien."

Grillparzer hat zwar eine Reihe der schönsten Beamtentitel geführt, ist nacheinander im Zollamt, später in der Hofbibliothek Kanzleipraktikant, Konzeptspraktikant, Hofkonzipist, einmal sogar Manipulationspraktikant gewesen, hat es aber schließlich nicht weiter gebracht als bis zum Vorstand des kaiserlichen Archivs. Als er sich um die erledigte Stelle des Leiters der Bibliothek bewarb, wurde ihm der viel jüngere Graf von Münch-Bellinghausen (vgl. S. 816) vorgezogen, was Grillparzern aufs tiefste verwundete:

Man gab mir die Gewißheit,
Mein Streben sei verkannt,
Und ich ein armer Fremdling
In meinem Vaterland.

Verkennung! — das war der dauernde Gram seines Lebens. Die Zurücksetzung als Beamter hätte er verschmerzt, wäre dazu nicht auch die Verkennung seines dichterischen Strebens gekommen. Ein Fall wie der seine ist in der Geschichte der deutschen Kritik einzig. Bei lebendem Leibe war Grillparzer der literarischen Welt fast verschollen, und mit einer Bitterkeit, die ihn dem Selbstmorde nahe brachte, („Ist einmal der Dichter über Bord, sende ich ihm den Menschen nach") schrieb er in sein Tagebuch die Verse:

Was jedem Menschen schwer gefallen,
Eins ist das Bitterste von allen:
Vermissen, was schon unser war,
Den Kranz verlieren aus dem Haar,
Nachdem man sterben sich gesehn,
Mit seiner eignen Leiche gehn.

Die Verkennung hatte er freilich zum Teil mitverschuldet, wenn Schuld heißen darf Grillparzers leidenschaftliche Liebe zur Heimat, die es ihm unmöglich machte, anderswo als in Wien Glück und Ruhm zu suchen, — und die vornehme Gesinnung, die ihn abhielt, selbst der Verkündiger oder auch nur der Verteidiger seiner dichterischen Größe zu werden. Grillparzer hat sich grundsätzlich niemals an einem Zeitungstreit über seine Stücke beteiligt: „Ich will mir keinen Namen bauen aus Korrespondenzartikeln und Theaterberichten und dann die Zähne blecken gegen jeden, der das wackelnde Kartenhaus antastet." Der stärkste Grund aber der Verkennung Grillparzers bis fast in unsre Tage lag doch darin, daß seine Dramen, wenigstens die meistbekannten: Die Ahnfrau, Sappho und Des Meeres und der Liebe Wellen, ja selbst Medea dem nicht in die Tiefe blickenden Auge andern Dramen vergangener Zeiten: der Schuld von Müllner und Goethes Tasso und Iphigenie ähnlich erschienen. Man stempelte ihn zu einem „Epigonen", man erkannte nicht den großen Tragiker aus

eigenem Recht. Erst seit Laubes Leitung des Wiener Burgtheaters (1849) begann Grillparzers Stern wieder aufzusteigen, und heute gehört er an allen bedeutenden Theatern deutscher Zunge zu den festen Säulen des deutschen Dramas.

Schwerblütig und schwermütig: das ist der Grundzug in Grillparzers Wesen als Mensch, und wir müssen die Selbstbeherrschung des Künstlers anstaunen, durch die er seinen bedeutendsten Schöpfungen die tiefen Schatten seines Lebens ferngehalten hat. Von dem, was wir gewöhnlich als die österreichische, das Leben leicht tragende Natur bezeichnen, hatte Grillparzer so gut wie nichts. „Ich bin unter einem unglücklichen Stern geboren, ich kann keinen Freund finden", klagt er seinem Tagebuch schon 1808; und wie die wahre Freundschaft, außer der weiblichen, so hat ihm auch die wahre Lebensfreude gefehlt. Nicht einmal die rechte freudige Zuversicht zu seinem Dichtergenius hat er besessen. Er ist ein Dichter und schämt sich dessen beinah; nach der erfolgreichen Aufführung der Ahnfrau schreibt er:

Die Aufführung des Stückes hat aber auch offenbar mein Schamgefühl verletzt. Es ist etwas in mir, das sagt, es sei ebenso unschicklich, das Innere nackt zu zeigen als das Äußere.

Die zwei Seelen, die sich in der Brust jedes großen Menschen befehden, und die Goethe zu so olympischem Frieden bezwang, haben Grillparzer nie zu einer vollen Glücksempfindung als Mensch oder als Dichter kommen lassen. In seinem Leben gibt es immer wieder Sandbänke des Gefühls und des Schaffens, an denen es heißt: „Mein Herz ist anteilnahmslos geworden; mich interessiert kein Mensch, kein Genuß, kein Buch", und mehr als einmal hat er noch auf der Höhe der Kunst an seiner Befähigung zu ihr gezweifelt. Nicht ohne leidenschaftliche Veranlagung hat er sich früh demütigen gelernt, aber auf Kosten seines Lebensmutes, und aus jeder Demütigung floß ihm neu der Quell der Bitterkeit. So wurde er zu dem vergrämten, galligen Menschen, den uns seine Epigramme zeigen, zu dem bittern Tadler, fast nie begeisterten Anerkenner literarischer Werke in seinen Tagebüchern und „Studien". Er war ein grimmiger Hasser; dem Glückskinde Friedrich Halm, der ihm einst in der Beamtenlaufbahn vorgezogen worden, rief er, nicht lange vor dem eigenen Tode, übers Grab nach: „Du bist mir in allen Beförderungen zuvorgekommen, Selbst im Tode, den ich für mich in Anspruch genommen." Bei wenigen unserer Größten ist der peinliche Erdenrest so stark wie bei Franz Grillparzer.

Aus allen Kränkungen seines Lebens, den verschuldeten und den unverschuldeten, hatte er endlich die Lehre gezogen, die Ruhe sei das Beste für ihn, in dessen Brust „jener finstere Geist Unfried genannt" hause. Nur Ruhe! nur nicht kämpfen! Ja selbst als durch die Revolution von 1848 die Fesseln der Zensur und der Rücksichten auf den Hof gefallen waren, die ihn einst so furchtbar beengt hatten, schrieb er die Verse nieder:

Die Knechtschaft hat meine Jugend zerstört,
Des Geistesdrucks Erhalter,
Nun kommt die Freiheit sinnbetört
Und raubt mir noch mein Alter.

Ihm wäre es unmöglich gewesen, sich wie Schiller mit mutiger Tat in die Freiheit der Fremde zu flüchten; er haßte den Kampf und die kämpfenden Schriftsteller, und von unsern Klassikern war ihm darum Lessing der unliebste. Wie ein sehnsüchtiger Seufzer aus der eigenen Brust des Dichters klingen die Worte, die der Held des Dramas Der Traum ein Leben gegen den Schluß der Sonne zuruft:

Breit es aus mit deinen Strahlen,
Senk es tief in jede Brust:
Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust;
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!

Grillparzer wäre schneller zur Anerkennung gelangt, hätte er Wien und Österreich opfern wollen. Dies aber war für ihn unausführbar. Nicht nur selbst ein treuer Diener seines Herrn, des Habsburgischen Kaisers, der nie einen treueren besessen hat, auch ein unwandelbar treuer Sohn der österreichischen Heimat ist Grillparzer gewesen, und aus dieser Leidenschaft für die Heimat sind ihm Glück und Leid geflossen. Kein andrer unter unsern großen Dichtern hat so wie Grillparzer mit „kindischer Liebe" an der heimatlichen Scholle gehangen. „Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehn, So wirst du,

was ich schrieb und was ich bin, verstehn", schrieb er 1839 in ein Stammbuch. Noch als Achtzigjähriger verzeichnete er in seinem Tagebuch: „Ich bin kein Deutscher, sondern ein Österreicher und vor allem ein Wiener": nur sind solche Sätze nicht ganz wörtlich zu nehmen, denn Grillparzer wußte sehr wohl, daß er ein deutscher Dichter war. Mehr als einmal hatte er an der Möglichkeit verzweifelt, in Österreich seiner Kunst zu leben: „Die unsichtbaren Ketten klirren an Hand und Fuß; ich muß meinem Vaterlande Lebewohl sagen oder die Hoffnung auf immer aufgeben, einen Platz unter den Dichtern meiner Zeit einzunehmen"; aber nie hat er einen Schritt zur Ausführung dieses Gedankens getan. Es ist so geblieben, wie Paul Heyse von ihm sang:

Doch ihm, der Heimat treuftem Sohne,	Sein Geist gehöre jeder Zone,
Schien kein Gewinn dem Ruhme gleich:	Sein Herz nur seinem Österreich.

Grillparzer begann seine dramatische Laufbahn zu keiner unglücklichen Stunde. Wien war bei seinem Auftreten schon eine Theaterstadt, die in deutschen Landen nicht ihresgleichen hatte. Dazu kam das Gefühl seiner Landsleute, daß Österreich noch nicht die gebührende Rangstufe in der deutschen Literatur erstiegen hatte; und die Begeisterung, mit der die Wiener selbst so mittelmäßige Leistungen wie die von Joseph Collin begrüßt hatten, zeigt, daß ein neuer Dramatiker auf freundliche Aufnahme rechnen durfte. Die künstlerische Leitung des Hofburgtheaters lag in guten Händen: Joseph Schreyvogel (1768—1832), in Deutschland, sogar unter Goethes Augen in Weimar und Jena ausgebildet, seit 1807 unter dem Namen West der Herausgeber des trefflichen Wiener Sonntagsblattes, wurde der Anreger und Förderer des jungen Dramatikers Grillparzer, und auf ihn ist viel von dem Frühruhm des Dichters der Ahnfrau zurückzuführen. Er war ein verständnisvollerer und edlerer Beschützer des jungen Wieners, als Dalberg einst Schillern gegenüber gewesen war.

Aus Grillparzers ersten Jünglingsjahren rühren her: ein Trauerspiel Blanka von Kastilien, zwischen dem 16. und 18. Jahr gedichtet, und zwei Lustspiele: Die Schreibfeder, mit allerlei Erinnerungen an Minna von Barnhelm, und Wer ist schuldig?, eine Art von Nachdichtung der „Mitschuldigen" Goethes. Beachtenswert ist Blanka von Kastilien als die Leistung eines Dichters fast noch im Knabenalter wegen ihrer merkwürdig reifen und schon sehr eigenen Sprache. Grillparzer war durch Schillers Don Carlos angeregt worden, und zahlreiche Schillersche Wendungen zeigen die jugendliche Unselbständigkeit. Aber ein starker dramatischer Zug verrät schon in diesem ersten Wurf den zukünftigen Menschenschöpfer und wuchtigen Tragiker.

Am 31. Januar 1817 wurde im Burgtheater von dem 26jährigen Grillparzer das Trauerspiel Die Ahnfrau mit außerordentlichem Erfolg aufgeführt. In drei Wochen war das Stück entstanden, „in einer Art von Fieberrausch". Es machte den Dichter in Wien und Österreich mit einem Schlage zum berühmten Mann; es schuf ihm aber in der literarischen Welt Deutschlands den verhängnisvollen Ruf, ein „Schicksalsdichter" vom Schlage der Müllner und Houwald zu sein, und diese frühe Einschachtelung in ein verrufenes Fach wurde der Anfang seiner so langen Unterschätzung. Das Stück war nach einer französischen Räubergeschichte und einem deutschen Hintertreppenroman umgeformt, und es ist nicht zu leugnen, daß Grillparzer damals unter dem Einflusse Müllners stand, dessen Bedeutung in Österreich noch unerschüttert war. Von ihm entnahm er, allerdings auch durch seine eigene Kenntnis der Spanier bestärkt, die schwer hinstampfenden Trochäen, das unabwendbare Schicksal, die geheimnisvolle Spannung, die weit zurückliegende Sünde und ihre Sühne an den Nachkommen, ja selbst das äußerliche Zubehör jedes Schicksaldramas: die unheilvolle alte Waffe, hier einen Dolch. Was er aber nicht bei Müllner fand, das war die Echtheit der grausigen Stimmung, die Gedankenschwere und Reife der wahrhaft dichterischen Sprache. Die Ahnfrau ist Grillparzers schlechtestes, aber zugleich für die Entwicklung des Dramatikers wichtigstes Stück, wie ja alle Erstlingsdramen der großen Bühnendichter, den Titus Andronicus Shakespeares nicht ausgenommen. Was uns heute noch beim Lesen

fesselt, ist die sich an vielen Stellen bis zur Erhabenheit aufschwingende Sprache, die uns die Hohlheit der Fabel oft vergessen macht. Verse z. B. wie Jaromirs im 2. Akt von „Ich erwache, horch' und lausche" bis etwa zu den Versen:

Und an meines Bettes Füßen
Dämmert es wie Mondenlicht,
Und ein Antlitz tauchet auf
Mit geschloßnen Leichenaugen

sind durchaus Grillparzerisch, und selbst die vielbespöttelte Stelle:

Ja, ich bin's, du Unglücksel'ge,
Ja ich bin's, den du genannt;
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir!

sind für den unbefangenen Leser doch eher erschütternd als lächerlich.

Nicht viel mehr als ein Jahr lag zwischen der Entstehung der Ahnfrau und der im Juli 1817 in drei Wochen gedichteten Sappho; aber kaum je hat ein dramatischer Dichter in so kurzer Zwischenzeit eine so umwälzende Entwicklung erlebt. Das Gespräch mit einem kunstverständigen Wiener Freunde, der ihm vorgeschlagen, eine Oper Sappho zu schreiben, hatte ihm den Plan eingegeben, bei dessen Ausführung ihm seine Kenntnis der griechischen Tragiker zustatten kam. Sappho, die große Dichterin Griechenlands, liebt einen schönen Jüngling, glaubt sich von ihm geliebt, doch er liebt ein holdes unbedeutendes Mädchen, und Sappho tötet sich aus Liebesgram. Dies ist die überlieferte griechische Erzählung, die unter Grillparzers Dichterhänden die Vertiefung fand, daß Sappho sich tötet, weil sie im Zorn getäuschter Liebe ihrer selbst unwürdig gegen die Nebenbuhlerin gehandelt hat. Das Stück wurde am 21. April 1818 unter großem Jubel aufgeführt und verbreitete des Dichters Ruhm über die ganze literarische Welt Europas. Byron, der die Sappho in einer italienischen Übersetzung gelesen, schrieb im Januar 1821 in sein Tagebuch: „Herrlich, erhaben." Und dann weiter:

Ein verteufelter Name freilich für die Unsterblichkeit, aber unsere Nachkommen müssen ihn aussprechen lernen. Ich kenne ihn nicht, aber die Nachwelt wird ihn kennen. — Grillparzer ist groß und antik; nicht ganz so einfach wie die Alten, aber doch sehr einfach für einen Neuern.

Börne schloß seine Besprechung der Sappho mit den einfachen Worten: „Grillparzer ist ein Dichter." Selbst Metternich wandte die Augen auf Grillparzer, ließ ihn aber wieder fallen, als er die Unmöglichkeit eingesehen, in dem Dichter einen zweiten Gentz zu gewinnen.

Sappho ist die Tragödie der genialen Frau mit einem liebenden Herzen, die vor allem Frau sein will und hierin scheitert; der Frau, die allen Ruhm an ihre Liebe setzt und ihre Weltanschauung in den einen Vers zusammenpreßt: „Und Leben ist ja doch des Lebens höchstes Ziel." Grillparzer hatte in Sappho „der Welt zeigen wollen, daß er durch die bloße Macht der Poesie Wirkungen hervorzubringen imstande sei", also nicht durch solche äußerlichen Stimmungsmittel wie in der Ahnfrau. Manches klingt an Schillersche Verse an, bis zur wörtlichen Entlehnung: „Du sprichst von Dingen, die vergangen sind", und die Gestalt der Dichterin Sappho erinnert sowohl an Goethes Tasso wie an Iphigenie. Unverkennbar aber ist der stärkere dramatische Pulsschlag in der Sappho.

Auch die zwischen dem Oktober 1818 und Januar 1820 entstandene Trilogie Das goldene Vließ (Der Gastfreund, Die Argonauten, Medea) ist eine Stufe dramatischen Aufstiegs. Der vor ihm oft behandelte Stoff der Medea, die sich durch die Ermordung ihrer Kinder an des Gatten Jason Treulosigkeit rächt, hat erst durch Grillparzer seine höchste tragische Gestaltung erfahren. Euripides, Seneca, Corneille, Klinger hatten ihn behandelt; auch Schiller hatte sich damit beschäftigt (Brief an Goethe vom 28. August 1798: „Besonders ragt die Medea hervor, aber in ihrer ganzen Geschichte und als Zyklus müßte man sie brauchen"). Grillparzers Medea war zum ersten Mal wieder seit den wilden Frauengestalten Shakespeares eine ins Ungeheure gesteigerte dramatische Frauenrolle, und Shakespearisch ist die Kraft, mit der Grillparzer seine Medea bis zum Schluß durch feinste künstlerische Steigerung immer höher wachsen läßt. Ihre Abschiedsworte an Jason gehören

zu dem Großartigsten der dramatischen Weltliteratur. Schon hierin erklingen die Töne der Lebensentsagung, die einen Grundzug in Grillparzers Wesen aussprechen:

Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten! Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!

Von der Sage zur Geschichte, zur vaterländischen, wandte sich Grillparzer in seiner nächsten Schöpfung: König Ottokars Glück und Ende (1823). Angeregt durch die geschichtlichen Schriften des tirolischen Schriftstellers Joseph von Hormayr (1782—1848) und beflügelt durch seine aufrichtige Begeisterung für die Größe des Habsburgischen Hauses, schrieb Grillparzer dieses Vaterlandstück, das nicht zu weit von Schillers Tell und Wallenstein und dicht neben Kleists Prinzen von Homburg steht. Wie dieser mit dem Verse schließt: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!", so Grillparzers Ottokar: „Hoch Österreich! Habsburg für immer!" Und dennoch hat es dem Dichter große Mühe gekostet, diese schönste dichterische Verherrlichung seines Herrscherhauses auf die kaiserliche Bühne zu bringen; Ottokar wurde erst 1825 aufgeführt und errang einen unbezweifelten Erfolg bei den Zuschauern aller Stände. Die Gestalt des Kaisers Rudolf ist eine der lebensvollsten dramatischen Gestalten, und der Auftritt zwischen Rudolf und Ottokar im 3. Akt bedeutet nicht nur den Höhepunkt in Grillparzers dramatischem Lebenswerk, er ist auch einer der Gipfel dramatischer Dichtkunst überhaupt. Was vaterländische Kunst auf ihrer Höhe ist und sein soll, das zeigen uns die von Rudolf gesprochenen Worte:

Ich bin nicht der, den Ihr voreinst gekannt!
Nicht Habsburg bin ich, selber Rudolf nicht;
In diesen Adern rollet Deutschlands Blut,
Und Deutschlands Pulsschlag klopft in diesem Herzen.
Was sterblich war, ich hab' es ausgezogen
Und bin der Kaiser nur, der niemals stirbt.

Wiederum der vaterländischen Geschichte entnommen war Grillparzers Trauerspiel Ein treuer Diener seines Herrn, 1828 in Gegenwart des Kaisers Franz zuerst aufgeführt. Es ist die Tragödie der Dienstpflichttreue, ein zuvor von einem großen Dichter noch nicht behandelter Stoff. Der treue Diener ist der Statthalter des ungarischen Königs, während dessen Abwesenheit im Kriege der verbrecherische Bruder der Königin das junge Weib des treuen Statthalters Bancban durch Bedrohung ihrer Ehre in den Tod treibt. Wie Bancban trotz seinem wütenden Schmerz mit Heldenstärke der Seele ein treuer Diener seines Herrn bleibt, das hat Grillparzer mit einer bis zum heutigen Tage nicht allgemein gewürdigten Meisterschaftskunst erschütternd und bei tieferem Eindringen überzeugend dargestellt. Der Kritik, auch der sehr gelehrten, erscheint Bancban als gar zu treu, und man hat sich wirklich erdreistet, von einem Drama des Servilismus zu sprechen. Mit keinem größeren Recht, als wollte man Othello verächtlich das Drama des Gattenmordes, Wallenstein das Drama des Hochverrats nennen, was auf keiner höheren Stufe der Einsicht in das Wesen der dramatischen Dichtung stände, als wenn harmlose Zuschauer auf der Galerie den bösen Jago oder Franz Moor auspfeifen. Wer Bancban servil nennt, der wird wohl auch einen andern Helden der Pflichttreue, den preußischen General York servil nennen, der dem Bedrücker seines Königs und Vaterlandes Heeresfolge leistete, weil sein König es befahl. Es ist aber nicht einmal wahr, daß Bancban das menschliche Urgefühl der Rache hinter die Treue gegen seinen Herrn stellt: denn der ruchlose Mörder seines Weibes, Prinz Otto, ist ja in seiner Mannheit schon durch die eigne Missetat vernichtet, und der rächende Stahl würde nur einen sittlich Toten treffen. Nur noch als Werkzeug der Rettung eines unschuldigen Kindes läßt Bancban dem Jammermenschen Otto sein gebrochenes Leben.

Nach einer Erzählung des griechischen Dramatikers Musäus aus dem 5. Jahrhundert n. Chr. von Hero und Leander schuf Grillparzer sein Trauerspiel mit dem wenig geschickten Titel Des Meeres und der Liebe Wellen, das im April 1831 mit unsicherem Erfolg in Wien aufgeführt wurde und erst seit 1851 zum festen Bühnenbesitz gehört. Eine griechische Priesterin der Götter wie Iphigenie ist die Heldin Hero, aber eine von tödlicher Leidenschaft durchglühte. Es ist von allen Dramen Grillparzers das einfachste und bühnenwirksamste.

In der Entwicklung des weiblichen Charakters zeigt Grillparzer dieselbe Meisterschaft wie an Sappho und Medea.

Aus seiner Beschäftigung mit der spanischen Dramendichtung gewann Grillparzer den Stoff zu dem Schauspiel Der Traum ein Leben (1834 aufgeführt), der Umkehrung des Grundgedankens in Calderons Leben ein Traum. Außerdem hat eine Erzählung Voltaires von der Bedeutungslosigkeit unsres Zeitbegriffes (Le blanc et le noir) die Fabel beeinflußt. Es ist ein dramatisches Märchen, an dem wir die Kunstfertigkeit bewundern müssen, mit der Grillparzer die Fäden der Wirklichkeit und des Traumes durcheinander webt. In der Heimat der dramatischen Märchendichtung Raimunds und Nestroys entstanden, erhebt sich Grillparzers Traumdrama zur Höhe phantastischer Kunst, und mit feinem Musiksinn hat der Dichter die romantische Wirkung durch die Wahl des Versmaßes der Ahnfrau verstärkt. Das Stück wirkt von der Bühne überzeugender als beim Lesen, wo es mehr wie ein ausgeklügeltes Kunststück erscheint. Der herrlichen Schlußverse des Helden Rustan wurde schon gedacht (S. 821).

An seinem nächsten Stück, dem Lustspiel Weh dem, der lügt (zuerst aufgeführt am 6. März 1838), ist Grillparzers Trieb zum Bühnendrama vernichtet worden, zum Glück ohne die gleichzeitige Vernichtung seines dramatischen Schöpferdranges. Hier muß eines sonst keine Erwähnung verdienenden Menschen gedacht werden, der wie eine Schande für den Beruf des Kritikers, so ein Unglück für einen tatunkräftigen Charakter wie Grillparzer gewesen ist: Saphirs (1795—1858), eines faden Witzlers ohne die Spur einer Ehrfurcht vor dichterischer Größe. Und dieser nichtige Zungendrescher beherrschte damals die öffentliche Meinung in Wien und konnte eines der feinsten Lustspiele unsrer Literatur zu Fall bringen! Höchstwahrscheinlich hat auch Saphir sich für einen „produktiven Kritiker“ wie Lessing gehalten. — Den Stoff hatte Grillparzer aus Gregors von Tours Geschichte der Franken entnommen. Das Stück behandelt die listige, aber durch keine offene Lüge bemakelte Errettung einer vornehmen Kriegsgeisel durch einen verschmitzten Diener des Oheims des Gefangenen. Als dieses Lustspiel durch die Spöttereien Saphirs und seinesgleichen durchfiel, entsagte Grillparzer für immer der Bühne und vergrub sich in die Bitternisse literarischer Vereinsamung.

Aus dem Nachlaß wurden noch drei vollendete Dramen veröffentlicht: Die Jüdin von Toledo, Libussa, Ein Bruderzwist im Hause Habsburg. Das dramatisch bedeutendste ist Die Jüdin von Toledo, schon 1824 entworfen, erst zwölf Jahre später abgeschlossen. Wieder eines der schlecht betitelten Stücke Grillparzers, denn nicht die Jüdin Rahel, zu der König Alfonso in sinnlicher Liebesraserei entbrennt, sondern der König selbst, an dem sich die Läuterung vollzieht, ist der wahre Held des Dramas. Obgleich durch des Spaniers Lope Stück „Der Friede des Königspaars oder die Jüdin von Toledo“ angeregt, ist Grillparzers Drama in allem Wesentlichen ein selbständiges Dichterwerk: er hat nicht nur die Fabel geändert, sondern auch aus den spanischen Charakteren etwas völlig Anderes und Tieferes gemacht. Kein Grillparzersches Stück ist so oft mißdeutet worden wie Die Jüdin von Toledo, besonders der letzte Akt, dessen „Grausamkeit“ die meisten Beurteiler entsetzt hat. Man findet ihn je nachdem „einfach empörend“, „widerlich“, „abstoßend“. Dabei geschieht im letzten Akt nur dieses: der König erblickt das ohne seine Schuld von den Anhängern der Königin und von seinen eignen besten Freunden ermordete schöne teuflische Geschöpf tot und entstellt daliegen und ist von seiner wahnsinnigen Leidenschaft völlig entzaubert. Diese Entzauberung findet man gefühllos bis zur Grausamkeit. Sie wäre es, wenn uns der Dichter den König und die Jüdin Rahel durch irgend etwas andres als durch die niedrigsten Sinnenbande gefesselt gezeigt hätte. Nur das schöne buhlerische Weib hat die tierischen Triebe des sonst edel empfindenden Königs in Bann geschlagen; in dem Augenblick, wo ihr verführerischer Leib zerstört ist, zerbricht der Sinnenbann, der König wird wieder Herr seines Willens und erhebt sich durch eine heldenhafte Sühne über sich selbst hinaus. Grillparzers Freund Bauernfeld jammerte nach dem Lesen der Handschrift: „Die Jüdin nichts als eine

Mätressel" Als ob der Dichter etwas andres beabsichtigt hätte! Nicht, ob Rahel eine Dirne ist, und nicht, ob der König nach der Entzauberung von der schönen Teufelin mitleidigen Seelen grausam erscheint, sondern ob in den Charakteren und ihren Handlungen dramatische Notwendigkeiten zum Ausdruck kommen, das steht für die Beurteilung eines Kunstwerkes zur Erörterung. Oder wir sind wiederum auf dem außerkünstlerischen Standpunkt, das Drama „Othello" zu verwerfen, weil es grausam ist, sein Weib zu erdrosseln, und die Räuber, weil Franz Moor ein so ausgemachter Schurke ist.

Der Plan zur Libussa reicht bis in Grillparzers Jugendjahre zurück, die Vollendung geschah erst 1848. Sie behandelt die Sage der Gründung Prags durch eine Königin Libussa und ist mit manchen tiefsinnigen Dunkelheiten behaftet, die selbst das Lesen erschweren und außerhalb der reinen Kunst liegen. Von großer Schönheit ist im 5. Akt die weltgeschichtliche Weissagung der Zukunft der Slaven.

Das dritte Nachlaßdrama Ein Bruderzwist im Hause Habsburg, entstanden um 1848, behandelt Ereignisse aus der Habsburgischen Familiengeschichte unter Rudolf II. kurz vor dem Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges und läßt trotz den vielen Schönheiten, namentlich der feinen Seelenzeichnung des Kaisers, ziemlich kalt.

Im Nachlaß fanden sich noch viele dramatische Bruchstücke, die meisten von Größe des Stoffes, alle von dramatischer Wucht des Entwurfes zeugend. Grillparzer hat sich mit einem Alfred dem Großen, einem Spartakus, einem Hannibal getragen; in dem letzten gehört die Unterredung zwischen Hannibal und Scipio zu dem Bedeutendsten des geschichtlichen Dramas. Einen Brutus hat er nur geplant; die tiefen Bemerkungen, die Grillparzer über die Beweggründe der Lukretia zum Selbstmorde aufgezeichnet hat, lassen die Nichtausführung dieses Stoffes bedauern. Von einem Trauerspiel Esther wurden zwei nicht sehr eindrucksvolle Akte vollendet. Wie fast alle hochstrebenden Dichter seiner Zeit hat sich auch Grillparzer mit dem Plane getragen, nach Goethe einen Faust zu schreiben. — Von den ausgeführten dramatischen Kleinigkeiten sei eine Operndichtung Melusina (1823) erwähnt, die Grillparzer auf Beethovens Wunsch geschrieben hat; die Vertonung unterblieb, weil die Dichtung Beethoven, der etwas Heldisches erwartet hatte, zu weichlich erschien. Es stehen darin ein paar der sangbarsten Verse Grillparzers:

Wort, das nicht der Seele Zeichen,
Das die Seele selber ist,

Dichtung, komm aus deinen Reichen,
Sei die Zaubrin, die du bist!

Es gibt von Grillparzer zwei starke Bände mit Gedichten, aus denen schon einiges mitgeteilt wurde. Sie beweisen uns, daß Grillparzers Stirn den Kuß der holden Muse des Gesanges nicht empfangen hatte. Ihm ist kein einziges Lied von der Art gelungen, die seinem Namen die Unsterblichkeit im Liederschatze deutscher Völker sichert, weder ein Liebeslied, noch ein stolzer freier Männergesang um andere hohe Dinge. Zwei Gedichte haben eine vorübergehende Berühmtheit erlangt. Die Ruinen des Campo Vaccino in Rom (1819) und das Lied an den Feldmarschall Radetzky (1848). In jenem besang er das Coliseum und beschloß es mit einer Betrachtung über das Kreuz, das auf dessen Zinnen emporragte:

Tut es weg, dies heil'ge Zeichen,
Alle Welt gehört ja dir;

Üb'rall, nur bei diesen Leichen,
Üb'rall stehe — nur nicht hier!

Diese Verse hätten ihm beinah sein kleines Amt gekostet und haben ihm die lang andauernde Ungunst des Hofes zugezogen. Hingegen trug ihm sein Lied an Radetzky begeisterte Anerkennung des Hofes und Heeres ein. Außer der schwungvollen ersten Strophe:

Glück auf, mein Feldherr, führe den Streich!
Nicht bloß um des Ruhmes Schimmer,

In deinem Lager ist Österreich,
Wir andern sind einzelne Trümmer —

ist dieses Gedicht nichts Besseres als politische Prosa in Versform.

Die ergreifendsten Gedichte Grillparzers stehen in der Sammlung, die er nach Ovids Vorbilde „Tristia ex Ponto" (Klagelieder vom Pontus) betitelt hat. Sie enthalten Selbstbekenntnisse („meine Gedichte sind meine Biographie"), deren eines, das ergreifendste, die

schon erwähnten „Jugenderinnerungen im Grünen" (1824) sind. Im allgemeinen hinterlassen Grillparzers Gedichte einen bittern Nachgeschmack: er erscheint darin unjung, griesgrämig, unzufrieden mit sich, mit den meisten Menschen, mit dem Lauf der Welt. Fast nie begegnet uns ein stolzer Aufschwung der Seele zur Freude, zur Begeisterung. Vollends in seinen zahlreichen **Epigrammen** ist weit mehr Gift und gallige Bosheit als geistreiche Erhebung über den Gegenstand. Während man selbst bei den schärfsten Pfeilen Goethes und Schillers aus dem Scharmützelköcher der Xenien das Gefühl hat, daß die beiden Großen nur für große Dinge, nicht aber für ihre persönlichen Anliegen streiten, erscheint uns Grillparzer in seinen Epigrammen nicht nur unliebenswürdig, sondern manchmal beklagenswert unedel. Dazwischen aber stehen wieder überaus treffende Sprüche, z. B.:

Die Kritiker, will sagen: die neuen,
Vergleich' ich den Papageien,
Sie haben drei oder vier Worte,
Die wiederholen sie an jedem Orte.

Romantisch, klassisch und modern
Scheint schon ein Urteil diesen Herrn,
Und sie übersehn in stolzem Mut
Die wahren Gattungen: schlecht und gut.

In der **Erzählung** hat sich Grillparzer zweimal erprobt: in der spannenden Begebenheits- und Charakternovelle **Das Kloster bei Sendomir** (1828) mit einem erschütternden dramatischen Abschluß, den Gerhart Hauptmann in seiner Bearbeitung „Elga" fast vernichtet hat, und der feinen, stillen Geschichte **Der arme Spielmann** (1848), einem kleinen Meisterwerk der Seelenschilderung. Gottfried Keller wurde ergriffen von dem „tiefen Sinn der scheinbar leichten Arbeit, der Gewalt der absolut reinen Seele über die Welt".

Auch unter den vermischten kleineren **Prosaaufzeichnungen**, den Studien zum spanischen Theater, zur deutschen und ausländischen Literatur ist viel dauernd Wertvolles. Von seinen abgerundeten Arbeiten dieser Art seien genannt: Friedrich der Große und Lessing (ein Gespräch im Elysium) und Die Grabrede für Beethoven. Beachtenswert sind auch die „Stoffe und Charaktere", durch die wir in die Geheimwerkstatt des in immerwährender Schöpfertätigkeit glühenden Dichters hineinblicken können, — und vor allem die **Selbstbiographie** und die **Tagebücher**, darunter auch **Reisetagebücher**. Zum Verständnis Grillparzers des Menschen sind sie eine der Hauptquellen, nur muß man sie wie Goethes Dichtung und Wahrheit nicht als zweifellose Urkunden betrachten.

Grillparzers Sprache und Kunstform verdienen eine besondere Betrachtung, weil in ihnen die Antwort liegt auf die Frage, warum der große österreichische Dramatiker auch heute — zwar allen Gebildeten wohlbekannt, aber noch immer nicht, auch nicht in der eigenen Heimat, zu einem so volkstümlichen Dichter geworden ist wie Schiller und selbst Goethe. Seltsamer Gegensatz bei diesem doppelseeligen Künstler: von allen großen deutschen Schriftstellern war er der mit dem stärksten musikalischen Sinn, und doch trifft zu, was schon dem Knaben ein Lehrer vorgeworfen hatte, er besitze „das wenigste Ohr für den Vers". Die hier mitgeteilten Proben bekunden, daß Grillparzern auch wohllautende, edelfließende Verse gelangen, daß er sich aber oft genug mit holprigen Versen im Drama wie im Gedicht begnügt. Er ist unter den Österreichern, die sich sonst eher durch Formenweichheit auszeichnen, eine seltene Ausnahme. Dicht neben süß hinschmelzenden Versen wie bei Goethe, neben erhaben hinrauschenden wie bei Schiller, stehen zerhackte, stockende, von harten Konsonanten strotzende, schwer les- und sprechbare Verse. Er ist einer von den Herben und Derben, wie Heinrich von Kleist und Annette von Droste; hat er doch selbst gesagt: „der Tüchtige sei derb!" Im Versbau ist Grillparzer unerlaubt nachlässig; seine fünffüßigen Jamben haben eine bedenkliche Neigung zum sechsfüßigen Alexandriner, und auch Siebenfüßler mischen sich in schwungvolle Stellen ein. Er hatte nicht Acht auf den Mißklang in Versen wie „Da warf ich ihr ihr Bild nach in die Gruft" und sein Satzbau leidet oft an schwer zu beherrschender Überlänge. Man prüfe z. B. eine Stelle wie Phaons Worte in Sappho (I, 3): „Und bist du wirklich denn die hohe Frau" bis „Der Ruf mit Jubel zu den Sternen hebt." Satzfügungen wie diese, Rauhheiten und Holprig-

keiten aller Art verhindern die Behaltbarkeit Grillparzerscher Verse, und ohne diese gibt es nach allen Erfahrungen keinen wahrhaft volkstümlichen Dichter.

Grillparzer steht einsam außerhalb der literarischen Entwicklung Deutschlands als eine aus sich herausgewachsene dichterische Persönlichkeit. Man hat Shakespeare als die edelste Frucht der politischen Blüte Englands unter Elisabeth bezeichnen wollen; wie aber könnte selbst die kühnste, alles erklärenwollende Wissenschaft einen Dichter wie Grillparzer als das Ergebnis irgendwelcher Kräfte außer ihm erklären? Es sei denn, daß man die Größe seines dramatischen Genius zu erklären unternimmt durch den steten Kampf mit hemmenden Gewalten: mit der Zensur, mit höfischen Bedenken, mit einer niederträchtigen Kritik. In Grillparzers Tagebuch heißt es hierüber:

Wer mir die Vernachlässigung meines Talentes zum Vorwurf macht, der sollte vorher bedenken, wie in dem ewigen Kampfe mit Dummheit und Schlechtigkeit endlich der Geist ermattet, — wenn man bei jeder Flügelbewegung an den Plafond der Zensur stößt.

Für Österreich ist Grillparzers Bedeutung unvergleichlich; die neuösterreichische Literatur beginnt mit ihm. Er ist Österreichs Klopstock, Lessing, Goethe und Schiller zugleich. Er ist aber auch einer der größten deutschen Dichter, und mit einigen seiner Dramen gehört er zu den erlauchten Geistern der Weltliteratur. Als dramatischer Menschengestalter steht er durch den Reiz seiner verwickelten Charaktere unmittelbar nach oder neben Shakespeare. Eine solche Fülle lebensvoller Männer und Frauen gibt es nicht in Goethes noch in Schillers Dramen. Die Männer: Rudolf und Ottokar, Gregor, Leon und Galomir, Bancban und Otto, Alfons und selbst Garceran; die Frauen: die Königinnen im Ottokar und im Treuen Diener seines Herrn, Erny, Edrita, Sappho und Melitta, Hero, Medea, Rahel, Libussa — welche Reihe unvergeßlicher Menschen!

Grillparzers Stellung in der Literaturgeschichte ist von gestern. Goethe urteilte noch 1826 kühl: „Ein angebornes poetisches Talent darf man ihm zuschreiben.“ In Literaturgeschichten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts wird er kaum oder kurz erwähnt; Vilmar gönnt ihm 1853 nur eine halbe Zeile. Mundt hat für ihn eine halbe Seite, für Raupach das Fünffache, und Prutz nennt von den „älteren Dramatikern“ Raimund, Nestroy, Halm, sogar Bäuerle, aber Grillparzers Name kommt in seinem sonst trefflichen Buche „Die deutsche Literatur der Gegenwart“ (2. Auflage von 1860!) nicht vor. In unsern Tagen aber vollzieht sich an Grillparzer derselbe Vorgang, der für Kleist jetzt abgeschlossen ist; er steigt mit immer schnelleren Schritten zu dem Rang empor, der ihm gebührt: unter den klassischen Meistern des Dramas.



Sechsundzwanzigstes Buch.

Der Roman.

Erstes Kapitel.

Einleitung.

Während Grillparzer, als der letzte unter den großen deutschen Dichtern, in völliger Zeitlosigkeit seine Dramen schuf, bemächtigte sich eine andre Kunstform der Herrschaft über die Gegenwart: der Roman. Die Kunst um der Kunst willen hatte ihren Tag gehabt; die Stufe deutscher Dichtung, auf der kein Hauch der wildbewegten Zeit in die Einsamkeit der Dichter drang, wurde überschritten, kurz bevor Grillparzer grollend der Bühne den Rücken wandte.

Schon Goethe hatte im Roman nicht das Lebensbild eines einzelnen Helden, sondern ein Weltbild geben wollen. In seinem Wilhelm Meister sehen wir es, wie er es gesehen hat: die ganze Bildungswelt seines Jahrhunderts, aber mit Ausschließung des politischen Lebens oder doch höchstens mit dessen kühler Betrachtung von einer fernen Höhe. An Goethes Romandichtung knüpfte jeder an, der im Roman mehr als ein Unterhaltungsbuch sah; über Goethe aber hinaus strebte jeder, der in der Durchdringung von Kunst und Leben das höchste Ziel des Schriftstellers suchte. Fortan wird der Roman zum großen Teil eben so sehr Zeitgeschichtsquelle wie Kunstwerk, und wer von der erzählenden Dichtung des zweiten Viertels oder Drittels des 19. Jahrhunderts berichten will, der muß fast eben so sehr deutsche Geschichte wie deutsche Literaturgeschichte schreiben.

Im 18. Jahrhundert wurden im Roman vorwiegend Gespräche über Liebe und Tugend geführt; Heinses Ardinghello und Hildegard mit ihren Kunstgesprächen bedeuteten schon eine einschneidende Neuerung. In Goethes Wilhelm Meister wird von der Lebensentwicklung des Menschen in der Gesellschaft gehandelt; sein Verhältnis zum Staat wird nur gestreift. Der Roman des 19. Jahrhunderts betrachtet selbst die innerlichsten Gefühlsfragen: Liebe und Ehe, von der hohen Warte des Staates und der Staatengemeinschaft der Völker. Politische und soziale Abhandlungen treten an die Stelle der Kunstgespräche, und nicht mehr von der Liebe des Einzelnen zur Einzelnen, sondern vom Verhältnis beider Geschlechter in der Staatsgemeinschaft wird überwiegend geredet. Ein Vergleich zwischen Schlegels Lucinde und Gutzkows Wally ist in dieser Hinsicht überaus lehrreich: nur ein Menschenalter liegt zwischen den beiden die Leserwelt in Aufruhr setzenden Romanen zweier blutjunger Schriftsteller; in diesem Menschenalter aber hatte sich die Weltanschauung der Dichter und der Leser so gewandelt wie früher kaum in einem Jahrhundert.

Seine Höhe erreichte der ältere politische und soziale Roman erst nach der Julirevolution, besonders durch die Schriftsteller des Jungen Deutschlands. In diesem Abschnitt hier werden nur die Vorstufen behandelt; die Romane mit bescheideneren Zielen wiegen noch vor. Eine Entwicklung aus und nach einander gibt es in diesem Zeitraum für den Roman so wenig wie für das Drama; eine Gliederung der in verwirrender Fülle neben einander stehenden Erzählungsdichtungen kann deshalb nur nach Gattungen versucht werden. Alle in den nächsten Kapiteln zu besprechenden Erzähler sind Zeitgenossen gewesen; Beeinflussungen hinüber und herüber haben wohl hie und da stattgefunden, doch ist weder eine „Schule" noch eine Steigerung aus Anfängen zur Vollendung zu gewahren. Der Roman der Jungdeutschen wird besonders zu behandeln sein.

In den Formen sehen wir zunächst, bis zu Gutzkows „Rittern vom Geist", keine auffallenden Neuerungen. Das von Goethe erfundene Tagebuch des Helden oder der Heldin

wird eifrig nachgeahmt: auch Gutzkows Wally führt eines mit Geständnissen über Religion und Christentum. Dieses so sehr bequeme Gefäß für die Gedanken des Romandichters selbst wird fast das ganze 19. Jahrhundert hindurch gern benutzt: man denke nur an Irmas Tagebuch in Auerbachs Auf der Höhe; endgiltig in die Rumpelkammer der abgenutzten Formen ist es noch heute nicht gewandert.

Auch die Gattungen des vormärzlichen Romans haben sich bis jetzt allesamt unversehrt erhalten. Wir haben Unterhaltungsromane in allen Abstufungen: den Roman zur Belehrung auf allen nur erdenkbaren Gebieten; den Frauenroman, d. h. den von Frauen geschriebenen; den geschichtlichen und kulturgeschichtlichen, den geographischen, den sozialen Roman, — lauter schon vor der Mitte des 19. Jahrhunderts blühende Gattungen. Hinzugekommen ist wohl nur der deutsche Weltstadtroman, zu dem übrigens nach dem Muster der Franzosen und Engländer schon Versuche gemacht wurden, bevor Deutschland eine Weltstadt besaß.

Im Verhältnis zur Leserzahl hat nicht einmal die Masse der Erzählungsliteratur in den letzten 60 bis 80 Jahren wesentlich zugenommen. Die alten Bücherverzeichnisse weisen für die damals kaum halb so große deutsche Bevölkerung und die so sehr viel geringere Zahl der Lesenskundigen eine erstaunliche Menge von Romanen und Novellen auf. Dazu kam die seit den zwanziger Jahren schnell wachsende Zeitschriften- und Zeitungspresse mit ihrem unterhaltenden Teil, der so ungemein viel zum Aufblühen der erzählenden Dichtung in Prosa beigetragen hat.

Der Menge nach überragt der bloß auf Unterhaltung ausgehende Roman alle übrigen Gattungen. Clauren, Tromlitz, van der Velde, Spindler und Zschokke sind vielleicht von mehr Menschen gelesen worden als alle übrigen Romanschriftsteller zusammengenommen. So war es damals, so ist es noch heute, so wird es für absehbare Zeit bleiben. Besonders die Gattung Clauren wird nie aussterben, solange die Nachfrage nach solcher Leseware nicht ausstirbt. Eben so wenig der viel höher stehende Unterhaltungsroman mit Belehrungszwecken. Gerstäcker und Sealsfield haben viele Nachfolger gefunden, wenn auch durch die Zunahme des Reiseverkehrs der Durst nach solchen Büchern nicht mehr so brennend ist, da die Leser selbst ja alljährlich einen Reiseroman in den Ferien erleben können.

Der Frauenroman hat an Masse ungeheuer zugenommen; an allgemeiner Bedeutung für die weibliche und männliche Leserwelt nicht. Romandichterinnen von unvergleichlich größerer Kunst als die Gräfin Hahn und Fanny Lewald sind aufgestanden und leben noch unter uns: zeitgeschichtlich berühmt wie jene beiden an Kunst mittelmäßigen Schriftstellerinnen ist seitdem keine Prosadichterin wieder geworden.

Auch der Roman, aus dem die Leser, besonders die Leserinnen, Geschichte und Kulturgeschichte lernen sollten, hat lange vor seiner üppigsten Blütezeit: in den siebziger und achtziger Jahren, einen Frühling erlebt und sogar schon vor Scheffels Ekkehart eine schöne Frucht gezeitigt: in Willibald Alexis' Romanen aus der brandenburgischen Geschichte.

Endlich sind auch schon neben den Jungdeutschen andre Romandichter mit Weltbildsdichtungen politischen und sozialen Inhalts aufgetreten. Immermanns „Epigonen" und mehr noch sein „Münchhausen" sind reich an Betrachtungen über soziale Fragen und berühren uns oft unheimlich modern durch Aufdeckung des Schadens der Fabriken, lange vor dem eigenwilligen Engländer Ruskin; z. B. durch einen Satz in den Epigonen:

> Vor allen Dingen sollen die Fabriken eingehen und die Ländereien dem Ackerbaue zurückgegeben werden. — Die Erde gehört dem Pfluge, der fleißigen, einfach arbeitenden Hand.

Und um dieselbe Zeit, als Dickens das Elend des Londoner Ostends schilderte, hatte Bettina von Arnim die Arbeiternot des „Vogtlands" in dem sich zur Großstadt entwickelnden Berlin entdeckt und in ihrem „Buch, das dem König gehören" sollte, ohne Verblümung den Mächtigen und den Reichen dargestellt (vgl. S. 726). Daß Immermann sich der Bedeutung seiner Romane für die Verschmelzung von Kunst und Leben voll bewußt gewesen, beweist sein Wort über sich: „die Poesie an der Wirklichkeit entwickelt zu

haben". Hierher gehört auch die durch ihn zuerst, unabhängig von Walter Scott und vor Georges Sand, auf ihre Kunsthöhe gehobene Dorfgeschichte, die unter Auerbachs und Gotthelfs Händen ihre soziale Sonderfärbung erhielt.

Daß sich die deutsche Romandichtung auch Einflüssen aus der Fremde hingegeben, versteht sich von selbst. Am stärksten hat Walter Scott eingewirkt auf die bloßen Nachahmer wie van der Velde, Tromlitz und Spindler, auf die Begabteren wie Zschokke und Hauff; aber selbst auf einen so berühmten Dichter wie Tieck, dessen „Aufruhr in den Cevennen" schwerlich ohne das Beispiel des schottischen Meisters des geschichtlichen Romans entstanden wäre. Ja selbst ein diesem nicht allzu weit nachstehender Erzählungsmeister, Alexis, hat mit täuschenden Nachahmungen Scotts begonnen. Von Byron gibt es zwar keinen Prosaroman, doch lassen sich aus seinen Verserzählungen bis in die Romane der Jungdeutschen und der dichtenden Frauen, besonders der Gräfin Hahn, erkennbare Fäden nachweisen. Der zerrissene, tiefunglückliche, den Frauen tödlich gefährliche bleiche junge Mann mit „tausend Verbrechen und einer Tugend" stammt aus Byrons Corsaren, Giaur und Lara, so z. B. der Held Cäsar in Gutzkows Wally:

Von Nase und Mund schlängelten Furchen, in welche die frühe Saat der Erkenntnis gefallen, jene Linien, die sich von dem lieblichen Eindruck bis zur dämonischen Unheimlichkeit steigern können.

Von späteren Engländern war es vornehmlich Dickens, der die deutschen Stadtromandichter befruchtet hat; sein Einfluß reicht noch weit über diesen Zeitabschnitt hinaus, bis in die Entwicklung Berlins und Wiens zu deutschen Weltstädten.

Unter den Franzosen waren es vier große Erzähler, die in Deutschland mehr oder minder frei nachgeahmt wurden. Victor Hugos Notre-Dame de Paris (1831), das noch Goethes Aufmerksamkeit erregte, gab den Anstoß für viele deutsche Romane aus der mittelalterlichen Geschichte. Dann kamen die Abenteuerromane des älteren Dumas; der Graf von Monte-Christo (1845) und die drei Musketiere entzückten die deutschen Leser und erzeugten eine Flut von Nachahmungen. Einen beispiellosen Erfolg aber errangen die bändereichen Romane Eugen Sues, besonders Die Geheimnisse von Paris (1842), Die sieben Todsünden und Der ewige Jude. Neben ihnen erscheint selbst der so tiefe Eindruck der Romane von Georges Sand flach. An beiden Mustern haben sich unsere bekanntesten männlichen und weiblichen Romandichter zwischen 1830 und 1848 gebildet; in Gutzkows Rittern vom Geist und im Zauberer von Rom ist mehr von Sue, in den Romanen der Hahn und Lewald mehr von Georges Sand zu spüren. Der deutsche Dichter hat den Franzosen an Gedankenreichtum unendlich übertroffen, an Spannungsreiz steht er tief unter ihm; die beiden einst so sehr bewunderten deutschen Nebenbuhlerinnen der Sand um den Kranz des Frauenromans haben weder an Wärme des Gefühls noch an künstlerischer Form ihr Vorbild erreicht.

Zweites Kapitel.

Der Unterhaltungsroman.

Clauren. — Zschokke. — Van der Velde. — Smidt. — Spindler. — Holtei. — Mügge. — Schücking. Starklof. — Heyden. — Koch. — Stifter. — Sealsfield. — Gerstäcker. — Pückler. — Goltz. Ungern-Sternberg.

Es ist Brauch, bewegliche Klagen anzustimmen über den schlechten Geschmack der Leser, so oft in der Geschichte unserer Literatur die Rede kommt auf die außergewöhnliche Beliebtheit eines nichtigen Erzählers. Das geschieht bei Millers Siegwart, bei den Romanen von Vulpius, Spieß und Cramer, und für die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts bei den Erzählungen des unter dem Namen Heinrich Clauren schreibenden Geheimrats Karl Heun aus Dobrilugk (1771—1854). Über die „Beliebtheit" dieses damals allerdings vielgelesenen Verfassers wertloser, meist sogar offen oder versteckt schlüpfriger Geschichten ist dasselbe zu sagen, was schon über den Siegwart gesagt werden

mußte (vgl. S. 453): seine Bücher waren Lesefutter für die bildungs- und urteilslose Menge, haben aber niemals irgendwelche Bedeutung für die oberen Geistesschichten gehabt. Clauren hat so wenig die Erzählungsliteratur beherrscht, wie heute die Hintertreppen- und sogar manche vielgelesenen Vordertreppenromane. Seine Mimili, Liesli, Elsi usw. wurden von unliterarischen Menschen verschlungen, die entzückt waren über einen Stil wie diesen:

Dieses regelmäßige Oval, dieser milde Glanz im sanften, schwarzen Auge; dies Reine, Schuldlose im Blick, dieses Lächeln der Liebe auf der rosigen Wange; diese würzigen Lippen; diese Reihe blendend weißer Zähne, nein das vermag kein Pinsel.

Mit manchen seiner Geschichtchen erinnert an Clauren ein sonst höher stehender, noch nicht ganz vergessener Erzähler: der in Magdeburg 1771 geborene, 1848 in der Schweiz gestorbene **Heinrich Zschokke**, dessen Vielseitigkeit von so bedenklichen Novellen wie dem „Blauen Wunder" bis zu einem in Dutzenden von Auflagen verbreiteten Erbauungsbuch, den „Stunden der Andacht", reichte. Zschokke besaß eine unerschöpfliche Erzählungsgabe für selbsterfundene oder aus andern Literaturen entlehnte Geschichten, gute und schlechte, feine und rohe. Sein Vortrag ist unkünstlerisch, aber nicht ohne Geschick, und für die Erzählung mit unheimlichem Inhalt besitzt er eine Fertigkeit in der Stimmungsmache, die über E. T. A. Hoffmann hinausgeht, so z. B. in der „Walpurgisnacht". In seiner größeren Erzählung Das Goldmacherdorf wetteifert er mit Pestalozzi in der Absicht, sittlich zu belehren, erreicht ihn aber nicht in der Volkstümlichkeit. Einmal ist ihm ein wirkliches Kunstwerk gelungen: in dem Roman aus der älteren Schweizergeschichte Addrich im Moos, einem in der Schweiz noch heute mit Recht geschätzten Buche.

Nur Leihbibliotheksware sind die jetzt längst vergessenen, einst sehr viel gelesenen Geschichten von **Karl van der Velde** (1779—1824). Im Stil steht er ungefähr auf der gleichen „Höhe" mit Clauren. Am Schlusse seiner abenteuerreichen Erzählungen legt gewöhnlich ein frommer Greis im Silberhaar „segnend die Hände auf des glücklichen Paares Häupter". Er ist einer von jenen älteren Schriftstellern, die zur Quelle der Erheiterung werden können, wenn wir Blatt für Blatt auf Schönheiten wie diese stoßen:

Im tiefsten Hintergrunde thronte in schauerlicher Majestät ein hoher Berg, aus dem eine graue Rauchsäule emporstieg. Die Abendsonne beleuchtete herrlich das grausig-schöne Landschaftsgemälde (aus einem isländischen Roman mit dem durch die nordischen Dichtungen Fouqués angeregten herrlichen Titel „Asmund Thyrsklingurson").

Oder auch diese entzückende Perle:

Da sank das holde Geschöpf, einer Purpurrose gleich, an des Kriegers Panzer. Und unten bliesen die Trompeter gedämpft und feierlich: Nun danket alle Gott!

Erwähnt sei wenigstens **Heinrich Smidt** aus Altona (1798—1867), dessen auf dem Wasser spielende Geschichten zur Not noch lesbar, dessen Festlandserzählungen, einst sehr beliebt, für uns ungenießbar sind. Smidt hat zwei ganz verschiedene Stile: einen guten Wasserstil, einen platten und langweiligen Landstil.

Denen, die nach besserer Unterhaltungskunst verlangten als dem faden Zeug von Clauren, bot sie der Breslauer **Karl Spindler** (1795—1855), einer der fruchtbarsten und meistgelesenen Romanschreiber. Er soll über hundert Bände fertig gebracht haben. Seine beiden Hauptromane: Der Jude (1827) und Der Jesuit (1829) stehen an literarischem Wert über Eugen Sue. An eigentlicher Erzählungsgabe nimmt er es mit vielen berühmteren Nachfolgern auf, und seine Erfindung ist unerschöpflich.

Schwerer einzureihen ist ein andrer Breslauer: **Karl Eduard von Holtei**, geb. am 24. Januar 1797, gest. am 12. Februar 1880 im Kloster der Barmherzigen Brüder seiner Vaterstadt. Er könnte ebenso gut unter den Sängern oder auch unter den Bühnendichtern stehen; doch sind von seinen größeren Dichtungen nur noch die Romane einigermaßen lebendig. Holtei hat den Feldzug von 1815 als freiwilliger Jäger mitgemacht, ist Schauspieler, Vortragsmeister, Theaterdichter, Liederdichter, Romandichter gewesen und in allen Wandlungen und Wanderungen seines bewegten Lebens inmitten der jungdeutschen

Aufregung um ihn herum, in der Revolution von 1848, in den sechziger Jahren und später immer dasselbe Genie der selbstzufriedenen Oberflächlichkeit geblieben, eine durch und durch unpolitische Seele, neben und nach Hoffmann von Fallersleben der letzte „fahrende Mann" unserer Literatur.

Seine gesammelten Werke umfassen 39 Bände, aber ohne die Gedichte und Theaterstückel Von seinen Gedichten sind die „Schlesischen" in heimatlicher Mundart die besten, jedenfalls die am echtesten empfundenen. Er hat sie durch Hebels Beispiel angeregt geschrieben:

— Nimmermeh' hätt' ich gesungen
Ei' der schlä'schen Weise, hätts nich allemannsche Getichte.

Sie können als sprachliche Vorübung zum Verständnis von Gerhart Hauptmann dienen. In seinen hochdeutschen Gedichten erscheint Holtei als eine Art deutscher Béranger: als der Dichter des empfindsamen, melodramatischen Liedes mit rührendem Kehrreim. Ohne innern Anteil, nur weil Polnisch Mode war, hat er auch Polenbegeisterungslieder gedichtet. „Denkst du daran, mein tapferer Lagienka" und „Kosziusko" („Fordre niemand mein Schicksal zu hören") wurden einst auf allen Leierkästen Deutschlands gespielt und dazu gesungen. Heut ist wohl nur noch das Mantellied („Schier dreißig Jahre bist du alt, Hast manchen Sturm erlebt") bekannt, wenn auch mehr als geflügeltes Wort.

Diese drei Lieder stehen in Holteis Liederspiel Der alte Feldherr und Lenore, das vor 50 Jahren zum festen Bestand unserer Bühnen gehörte. Außerdem wurden überall gespielt: seine „Wiener in Berlin", worin das Liedchen „Fahret hin, fahret hin, Grillen geht uns aus dem Sinn" und das andre: „In Berlin, sagt er, Mußt du fein, sagt er, Und gescheit, sagt er, Immer fein, sagt er"; das Gegenstück: Berliner in Wien, das Rührstück Lorbeerbaum und Bettelstab und noch manche andre leichte Tagesarbeit. Von Holtei rührt auch die Dichtung zu der einst gern gehörten Oper Des Adlers Horst von Gläser her.

Von Holteis Romanen werden wohl noch gelesen: „Die Vagabunden" (1852), die ergötzliche, aber auf die Länge doch ermüdende Schilderung des künstlerischen Stromerlebens; vielleicht auch „Christian Lammfell" und seine Lebenserzählung „Vierzig Jahre", diese aber nur als schätzbarer Beitrag zur literarischen Zeitgeschichte. Holtei ist ein unterhaltender Erzähler, aber nur im einzelnen; einen Roman kunstvoll aufzubauen versteht er nicht. Er gleicht auch darin dem Spielmann des Mittelalters, dessen Versromane man mit Genuß lesen kann, wo man sie aufschlägt, die aber nach einer Stunde langweilen.

Wer war zu seiner Zeit berühmter oder doch gieriger gelesen als Afraja von **Theodor Mügge** aus Berlin (1806—1861), der Roman aus dem nördlichen Norwegen mit so farbenechter Landes- und Menschenschilderung, mit der spannenden Handlung und den scharfgezeichneten Charakteren, in deren Mitte Afraja, der alte weise Lappländer? Nicht einmal in allen Literaturgeschichten wird des Buches und des Mannes gedacht: eine schreckhafte Warnung für die Romandichter der Gegenwart. — Und was ist von dem bändereichen Lebenswerke des einst so viel gelesenen **Levin Schücking** (1814—1883) aus Clemenswerth bei Meppen geblieben, des jüngeren Freundes der Annette von Droste, ihres Beraters und Anspornens, von ihm, der einst der „deutsche Walter Scott" hieß, wie man allerdings schon einige andre vor ihm genannt hatte? Vielleicht wird an ihn bald nur noch erinnern die von ihm 1879 besorgte erste Gesamtausgabe von Annettens Werken. Schücking erzählt nicht schlecht, er ist auch einer von der Heimatkunst: der größte Teil seiner Erzählungen spielt auf westfälischer Erde; dennoch geht er unter, weil nicht genug tragende Kraft der Poesie in seinen Werken ist. Sein Hauptroman aber „Die Ritterbürtigen" (1846) ist ein tüchtiges Stück Arbeit und ein guter Beitrag zur heimischen Sittengeschichte.

Völlig versunken war auch ein andrer, viel bedeutenderer Erzähler, **Ludwig Starklof** aus Ludwigsburg (1789—1850), der nach widrigen Schicksalen als oldenburgischer Beamter und Theaterleiter aus Lebensüberdruß durch Selbstmord endete. Paul Heyse hat ihn in seinem Neuen deutschen Novellenschatz (Band 1) hoffentlich für immer gerettet. Die roman-

artige Novelle Sirene (1846) ist trotz ihrem grausig unversöhnlichen Schluß, der künstlerisch vielleicht unnötig wäre, eine der stärksten Erzählungsdichtungen vor der Mitte des Jahrhunderts. Was für eine Literatur ist doch diese deutsche, aus der Schöpfungen wie Starklofs fast spurlos verschwinden können!

Ein bescheidenes und doch von großem Erfolge gekröntes Dasein führt eine Erzählung in Versen: Das Wort der Frau von **August Heyden** (1789—1851) aus Nerfken in Ostpreußen, eine Dichtung aus der Zeit der Wirren zwischen Hohenstaufen und Welfen. Die allzu vornehme Literaturgeschichte beachtet dieses Werk kaum, das in immer neuen Auflagen erscheint und zu den Lieblingsbüchern der deutschen Frauen zu gehören scheint. Sie hat Unrecht; denn abgesehen von der zuweilen etwas modernen Sprachfärbung ist diese Novelle in gutgereimten Versen eine ernste Künstlerarbeit. Das Wort der Heldenfrau heißt: „Es bleibt dabei!" und es siegt über den mächtigen Hohenstaufenkaiser. Heyden war ein höherer Beamter mit strengkonservativer Gesinnung, lehnte aber 1843 das ihm angetragene Amt des Zensors ab und schrieb die ihn ehrenden Verse:

Und wollte man mit Gold mir jeden Strich,
Vom Stift geführt durch dreiste Zeilen, decken,
Ich riefe laut: Dies Gold ist nicht für mich,
Eh wählt' ich mir den Bettelsack und Stecken!

Ein andres Opfer der Literaturgeschichte, das ein besseres Geschick verdient, ist der „Prinz Rosa-Stramin" von dem Hessen **Ernst Koch** (1808—1858) aus Singlis. Das Büchlein mit dem seltsamen Titel hat seit dem ersten Erscheinen 1834 eine stattliche Reihe von Auflagen erlebt und eine nicht unbeträchtliche Gemeinde begeisterter Verehrer um sich geschart. Der Titel wurde von dem Verfasser und glücklichen Bräutigam nach einem in rosa Stramin gestickten morgenländischen Prinzen auf einem Taschenbuch, einem Angebinde der Braut, gewählt, und heiterster Laune wie der Titel ist auch der Inhalt entsprungen: ein humorvolles Durcheinander ernster und lustiger Gedanken, Gestalten, Abschweifungen, fast in Jean Pauls Art, dann wieder in der von Heines Reisebildern, aber immer mit einem sehr persönlichen Ton. Auf dem Titelblatt nannte sich der Verfasser: Eduard Hellmer. Koch ist glücklos in Luxemburg gestorben, ohne noch etwas Beachtenswertes geschrieben zu haben.

Einer viel größeren Lesergemeinde, aber eben einer besonderen Gemeinde, erfreut sich noch **Adalbert Stifter**, geb. in Oberplan an der Moldau im Böhmerwalde am 27. Oktober 1805, ein Leineweberſohn, gest. am 28. Januar 1868 als Schulaufseher in Linz. Er hatte von frühauf für Jean Paul geschwärmt, und mit ihm teilt er die innige Andacht zum Kleinen und Stillen. Seine Sammlungen sanfter Erzählungen auf dem stark hervortretenden Hintergrunde des Naturlebens: Studien (1851) und Bunte Steine (1854), seine größere Novelle Hochwald mit ihrer lebendigen Schilderung des Böhmerwaldes zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges zeigen uns ein eigenwüchsiges und eigensinniges Schriftstellerwesen, das in seiner Welt leben will und, wie der Erfolg beweist, doch recht viele gleich empfindende Seelen in seine Welt hineinzwingt. Am meisten dichterisch gefühlt ist eine seiner ersten kleinen Erzählungen: Der Condor (1840); die Personen bleiben schattenhaft, aber wie großartig ist der Eingang mit der Schilderung des über der nächtlichen Erde schwebenden Luftschiffes. Daß Stifter auch Menschen zu schildern weiß, zeigt seine Novelle Brigitta. Zu einem größeren Roman, in dem er die „soziale Frage" behandeln wollte: Nachsommer (1857), reichte seine Erzählungskunst nicht aus, und ganz mißglückt ist ihm ein geschichtlicher Roman „Witiko" (1865).

Stifter schrieb ungestört durch die Aufregungen des Zeitalters seine ruhigen kleinen Naturbilder um Menschen herum und wurde vor dem Aufkommen des Modewortes von der Stimmungskunst einer ihrer Klein- oder Großmeister. Er wollte grundsätzlich seine Erzählungen mit nichts Zeitlichem färben: „Ein Mann, der Gefühl hat, ist stark genug, nicht in das, wo er die Schönheit Gottes und der Welt darstellen will, seine Ansichten über den Zollverein einzumischen." Diese Stelle darf nicht als Sprachprobe gelten: Stifter hat sonst ein gutes Deutsch geschrieben; erst in seinen letzten Werken zerbröckelt sein Satzbau in einzelne Steinchen.

In dem Bestreben, auf den Leser vor allem ein starkes Naturgefühl zu übertragen, vergreift er sich oft im Kunstmittel; Stimmungen werden eben nicht durch die Masse, sondern durch die Kraft des treffenden Ausdrucks erzeugt. Weniger wäre mehr, und als seine Art noch nicht Manier geworden, hat er das auch beherzigt. Mit wie einfachen Worten erzeugt er bei der Schilderung des Ballonaufstiegs im „Condor" die tiefste Wirkung: „Die Erhabenheit begann nun allmählich ihre Pergamente auseinander zu rollen, und der Begriff des Raumes fing an mit seiner Urgewalt zu wirken." Ob man Stifter liebt oder nicht, scheint mehr eine Frage der Nerven als des Kunstgeschmackes: es gehört Sammlung und Geduld dazu, um von seiner Gemeinde zu sein. Merkwürdig, daß auch Nietzsche zu ihr gehört hat; vielleicht aus Bewunderung für Stifters Stilkunst. Keller urteilt von ihm: „Seine Schranke lag wohl in dem Stück Philister, das in ihm war." Welchen Überschätzungen Stifters Gemeinde zuweilen verfällt, beweisen die verzückten Verse von Betty Paoli, worin sie von ihm singt: „So stehst du in des Geistes Reichen In stillerhabner Majestät."

Das Gleichgewicht zwischen der bewegungsarmen Dichtung Stifters und den Forderungen des Durchschnittslesers an die Unterhaltungsliteratur stellten die Bücher eines andern Österreichers her, des unter dem Namen **Charles Sealsfield** bekannten Schriftstellers, dessen wahren Namen Karl Postel man erst nach seinem Tod erfuhr. Er wurde 1793 in Poppitz bei Znaim in Mähren geboren, entfloh aus der Erziehungsanstalt der Jesuiten, durchstreifte die Alte und die Neue Welt und lebte seit 1832 in der Schweiz. Dort ist er 1864 in Solothurn gestorben. Sealsfield kennt alle Wunder der fremdartigen Menschen-, Tier- und Pflanzenwelt, weiß sie mit scharfem Auge anschauend und mit festem Griff zupackend vor uns hinzustellen, und ist ein Meister auch in der Erfindung oder Nacherzählung spannender Begebenheiten. Mehr als einmal erscheint er als ein Vorläufer des Amerikaners Bret Harte. Zu der Zeit, als Sealsfield aus dem Dunkel um seine Persönlichkeit das „Kajütenbuch" (1841) erscheinen ließ, waren Nordamerika, Texas und Mexiko für die meisten Leser noch ein wenig Fabelländer, so daß der Reiz des Stoffes über die künstlerischen Mängel hinweghalf.

Neben ihm stand **Friedrich Gerstäcker** aus Hamburg (1816—1872) als rastloser Weltfahrer und wirksamer Erzähler von Reiseabenteuern. Die Leser, nicht bloß die ungebildeten, ergänzten aus seinen „Streif- und Jagdzügen durch die Vereinigten Staaten", den „Regulatoren in Arkansas", den „Flußpiraten des Mississippi" und aus den Dutzenden andrer Geschichtenbücher ihre Länder- und Völkerkunde.

Mit viel stolzeren Ansprüchen und vorübergehend auch mit unvergleichlich größerer Berühmtheit hat ein hochgeborener Reiseschriftsteller einst so zu sagen auf den Gipfeln der deutschen Prosaliteratur gestanden, der heute, wenn überhaupt noch, viel weniger gelesen wird als Gerstäcker: Fürst Hermann zu **Pückler-Muskau** (1785—1871). Seine Briefe eines Verstorbenen („ein fragmentarisches Tagebuch aus England, Wales, Irland und Frankreich") von „Semilasso" (dem „Halbmüden") erschien 1830, zuerst mit ausgesuchter Geckerei der dritte und vierte Band, 1832 der erste und zweite. Später folgten: „Semilassos vorletzter Weltgang in Europa" 1835, desgleichen „in Amerika" 1836, „Aus Mehemet Alis Reich" 1844. Der Ruhm, den diese Nachahmungen von Heines Reisebildern dem Fürsten Pückler selbst bei sehr gebildeten Lesern eintrugen, erscheint uns heute kaum verständlich. Zum Teil wirkte auch hier der Stoffreiz; dann aber auch die Gelegenheit, in so überaus vornehmer Gesellschaft lesend mitzureisen. Endlich bei den liberalen Schriftstellern, selbst bei Heine, der Umstand, daß der fürstliche Verfasser sich sehr geschickt auf den Demokraten hinausspielte. Es schmeichelte den bürgerlichen Lesern, Sätze zu finden wie: „Der Tiers-état bekommt überall das Übergewicht, wie billig, denn es ist sein Zeitalter. Das unsere ist vorüber." In Wahrheit war Pückler ein von der Überlegenheit seines Standes überzeugter Hochadliger und betrachtete, genau so wie die Gräfin Hahn, seine Schriftstellerei immer nur als ein gönnerhaftes Zugeständnis an die tief unter ihm wim-

melnde Masse bürgerlicher „Literaten". Er besaß Geist, aber nicht so viel, wie er glaubte und glauben machen wollte. Als Schriftsteller ist er nach unserm Geschmack ganz unmöglich, und die Einsichtsvolleren unter seinen Genossen von der Feder, z. B. Börne, haben das schon damals offen erklärt. Pückler kann überhaupt nicht deutsch schreiben, denn volldeutsch ist kaum ein einziger seiner Sätze. Aus verkehrter Erziehung, aber ebenso sehr aus unvornehmer Eitelkeit flickt er bis zum äußersten Überdruß in alles und jedes nicht nur Hunderte, Tausende von Fremdwörtern ein, sondern sucht auch seine vermeintlich vielseitigen Sprachkenntnisse an den Mann zu bringen durch Anführungen in allen europäischen Zungen, auch in solchen, von denen er so gut wie nichts versteht. Bei Pückler ist man nicht zerstreut, sondern distrait, man fährt nicht am Meer entlang, sondern man „cotogiert" das Meer (er meint cotoyiert). Eine Abreise ist nicht feige, sondern püsillanim; man würzt nicht, sondern man assaisonniert, und so geht das von Seite zu Seite, von Satz zu Satz.

Fast noch ärger steht es mit dem Inhalt und der schriftstellerischen Gesinnung. Die deutsche Sprache hat noch kein passendes Wort für Pücklers Gattung, deren Mustervertreter er Gottlob geblieben ist, denn die Gräfin Hahn ist viel harmloser. Die Engländer hätten ihn unfehlbar einen Snob genannt; die zutreffende Übersetzung Schmock aus Freytags Journalisten ist leider noch nicht allgemeines Schriftdeutsch geworden. Wie nur irgend ein taktloser Emporkömmling prunkt Pückler mit seiner eigenen Vornehmheit und mit der von ausländischen Menschen, in deren Gesellschaft er aufgenommen wird. Der deutsche Fürst erstirbt in Bewunderung vor der „glänzenden und funkelnden Vaisselle" auf den Tischen des englischen Adels, der ihn zum Mittag einlädt, oder vor der „Profusion der Speisen", und die Art, wie er von seinen vornehmen Bekanntschaften erzählt, unterscheidet sich kaum von manchen stehenden Possenscherzen. Wenn er dann noch mit seinen vielen Liebesabenteuern prahlt und uns in die Geheimnisse seiner überaus vornehmen Körperpflege einweiht, sich dazwischen lustig macht über die angebliche Not beschäftigungsloser Fabrikarbeiter in Birmingham, „die sich statt drei oder vier Mahlzeiten eine Weile vielleicht mit einer oder zwei oder bloß mit Fleisch und Kartoffeln begnügen müssen", dann hört aller Spaß auf, und wir stehen ratlos vor dem Rätsel der Berühmtheit Pücklers bei urteilsfähigen Zeitgenossen. Allerdings haben außer Börne auch Immermann und Herwegh dem „Verstorbenen" schon bei Lebzeiten furchtbare Wahrheiten gesagt; einen „Interessanten von Distinktion" nannte ihn Immermann mit Nachahmung der Pücklerschen Flicksprache und im Eingang seines Münchhausen vollzieht er an ihm ein vernichtendes Strafgericht. Und Herwegh sang in den „Liedern eines Lebendigen":

Baschkire oder Mandschu,
Was schiert mich deine Welt?
Ich schlendre meinen Handschuh
Dir in dein ödes Zelt!

Fürst Pückler gehört zu den Menschen, die ihren wahren Beruf verfehlt haben: an ihn erinnert heute nur noch der von ihm mit vollendeter Kunst der Landschaftsgärtnerei angelegte Park zu Muskau und ein vielleicht von ihm ersonnenes Speiseeis. Von dem Schriftsteller Pückler wissen nur noch die Literaturgeschichten.

Ein nicht so vornehmer, jedenfalls nicht so vornehm tuender Weltreisender, der auch in Mehemet Alis Reich gewesen, hat uns ein köstliches Reisebuch Ein Kleinstädter in Egypten (1853) hinterlassen: der in Warschau unter preußischer Herrschaft 1801 geborene **Bogumil Goltz**, der Sohn eines Gerichtsdirektors. Später hat er als Landwirt in Thorn gewohnt, Reisen gemacht und ist 1870 gestorben. Wertvoller noch als sein Reisewerk ist das „Buch der Kindheit" (1847), für nicht mehr junge Menschen ein inhaltlich rührendes Werk. Der plötzlich in die Literatur hineinspringende Landwirt schreibt eine überraschend schöne, sichere Sprache. Beim Lesen hört man einen Klang wie „Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit!" und steht unter dem Zauber eines Dichters in Prosa. Die Knabenfreude am ersten Schnee und Eis, die Herrlichkeiten in den Vorstellungen wandernder Komödianten und Puppenspieler, und dann die Seligkeit der ersten Liebe, einer leidenschaftlichen und

doch fleckenlosen, erzählt Goltz in der Sprache Jean Pauls, aber ohne dessen Seitensprünge und gelehrte Ausputzungen. Vortrefflich, trotz manchem krausen Zeug, sind auch seine „Typen der Gesellschaft“ und die „Geschichte und Charakteristik des deutschen Genius“. Zu einer Zeit, als schon die Einschachtelung jedes deutschen Kulturmenschen in kleine und immer kleinere Schubfächer begonnen hatte, verkündete Goltz als einer der Letzten unerschrocken: „Der Deutsche muß ein Universalmensch, die deutsche Rasse eine universal-persönliche sein.“ Mörike hatte, wie wir jetzt aus seinen Briefen wissen, helle Freude an dem neuen Schriftsteller.

Nur noch als Erzähler verdient Erwähnung der aus Esthland stammende **Alexander von Ungern-Sternberg** (1806—1868), der seit 1830 in Deutschland, meist in Berlin gelebt, Politik getrieben und Romane geschrieben hat. Nach der Revolution von 1848 wurde er einer der Vorkämpfer der konservativen Partei. Der Titel seines Romans Die Zerrissenen (1832) gab dem Jungen Deutschland aller Parteien einen passenden Beinamen. Später wurde er ausschließlich Erzähler, wenn auch immer mit politischen Nebenabsichten, und verschmähte sogar nicht, in seinen „Braunen Märchen“ in Claurens Spuren oder in denen noch bedenklicherer Franzosen zu wandeln. Sternberg schreibt ein feines und verhältnismäßig reines Deutsch.

Drittes Kapitel.

Der Zweckroman.

Karoline Pichler und Henriette von Paalzow. — Ottilie Wildermuth. — Gräfin Hahn. — Fanny Lewald. Hagen. — Meinhold. — Biernatzki. — König. — Willibald Alexis. Gotthelf und Auerbach.

Der Begriff des Zweckes oder Nebenzweckes paßt nicht streng auf jedes Werk der in diesem Kapitel zu behandelnden Erzähler; das Wort soll nur andeuten, daß nicht ausschließlich künstlerische Absichten herrschen, daß jeder oder jede noch irgend etwas Andres, vermeintlich Höheres will, als möglichst gut erzählen.

Am schwächsten treten Nebenzwecke: der Belehrung durch das breite Ausmalen von Geschichtsbildern, durch Sittenschilderungen usw., bei zwei älteren Erzählerinnen hervor: **Karoline Pichler** und **Henriette von Paalzow.** Jene eine geborene Wienerin (1769 bis 1843) hat außer einem Bande mittelmäßiger Gedichte einen wertlosen geschichtlichen Roman Agathokles (1808) geschrieben, der ihren Zeitgenossinnen als sehr bedeutend galt. Die Paalzow nimmt einen Rang ein etwa zwischen Luise Mühlbach und Georg Ebers: ihre Romane „Godwie Castle“ aus der englischen Geschichte und „Thomas Tyrnau“ aus der österreichischen, jeder von nahezu tausend Seiten, haben mit ihrer etwas langweiligen, aber sehr edlen Vortragsweise und mit ihren überaus herrlichen Helden unsere guten Großmütter und Mütter tief entzückt.

Von einer viel bedeutenderen Schriftstellerin **Ottilie Wildermuth** aus Rothenburg in Württemberg (1817—1877) wissen selbst die meisten weiblichen Leser nur, daß sie „für Mädchen geschrieben hat“, und rechnen sie deshalb gar nicht zur höheren Literatur. Zunächst sind ihre Mädchengeschichten immer noch unter dem Besten, was je für die weibliche Jugend geschrieben wurde, und ihre beliebteste Nachfolgerin auf diesem Gebiet Klementine Helm (1825—1897), die Verfasserin von „Backfischchens Leiden und Freuden“, steht tief unter der vortrefflichen Schwäbin. In ihrer Mädchengeschichtensammlung „Lebensrätsel“ steckt nicht bloß gesunde Nahrung, sondern auch feine Erzählungskunst. In den meist kurzen Bildern und Geschichten aus Schwaben hat sie der deutschen Literatur ein nicht zu vergessendes Werk beschert, das auch außerhalb ihrer engeren Heimat viel bekannter zu werden verdient. Es sind wahre Perlen darin, so z. B. der „Haselnußpfarrer“ und „Das töchterreiche Pfarrhaus“; die Novelle „Streit in der Liebe und Liebe im Streit“ hat Paul Heyse mit Recht in seine deutsche Mustersammlung aufgenommen. In Tübingen, wo sie am längsten gelebt hat, erhebt sich ihr Denkmal, und der fromme Dichter Gerok rief ihr die schönen Worte nach:

Perlen fandest du im Sande, Sonnenschein im ärmsten Haus,
Sühnst ein sonnenloses Leben milde mit dem Schicksal aus.

Hoch hinaus über die bescheidenen Ziele, die sich Ottilie Wildermuth gesteckt, haben zwei Erzählerinnen gestrebt, die bei ihren Lebzeiten viel mehr Geräusch gemacht, viel mehr Tagesruhm geerntet haben und heute nur noch verklungene oder verklingende Namen sind: die Gräfin Hahn und Fanny Lewald.

Ida Gräfin Hahn (1803—1879) auf dem Schlosse Tressow in Mecklenburg geboren, nach ihrer Verheiratung mit einem Vetter Grafen Hahn die Gräfin Hahn-Hahn genannt, von ihrem Gatten nach kurzer Ehe geschieden, die unglückliche Mutter eines einzigen verblödeten Mädchens, hat sich nach einem unsteten Wanderleben in den Hafen der katholischen Kirche geflüchtet (1850). Nach 30 Jahren freiwilliger klösterlicher Entbehrung und Aufopferung für die Armen ist sie mit sich und der Welt versöhnt gestorben. Als sie, die Verfasserin sehr vieler ganz weltlicher Romane, sich plötzlich bekehrte, fielen manche Gegner mit unanständigem Hohn über sie her: sie hat ihn durch ein Leben der Selbstvergessenheit und des Wohltuns zuletzt entwaffnet. Ihre Bekehrung hat sie in dem Buche „Von Babylon nach Jerusalem" glaubwürdig, aber etwas eitelfromm geschildert.

Nicht aus unwiderstehlichem Künstlerdrange ist sie Schriftstellerin geworden, sondern wie sie an Ungern-Sternberg schrieb: „Ich lege keinen Wert auf meine Schriften; hätte ich etwas anderes gekonnt und gehabt, was die Leere in meiner Existenz ausfüllt, ich hätte nicht zur Feder gegriffen." Zur Leere ihres Daseins kam der die Frauenwelt Deutschlands mächtig aufregende Einfluß der Romane von Georges Sand, dieser stärkste Anstoß der ganzen neueren Frauenliteratur. Die Sprache der Hahn klingt oft wie aus dem Französischen übersetzt. Der ständige Grundzug ihrer Romane: Faustine (1841), Cecil, Ulrich usw. — sie hat unaufhörlich geschrieben, zusammen mehr als 30 Bände — ist die Unzufriedenheit mit der modernen Ehe. „Von einigen Millionen wird eine aus Liebe geschlossen", heißt es einmal bei ihr; sie verallgemeinerte eben ihre traurige Lebenserfahrung. Die Heldin ist die hochfliegende, bezaubernde, unverstandene Frau, die Herzenstöterin als Gegenstück zu den gefährlichen männlichen Herzenstötern, die seit Byron in der Weltliteratur Mode geworden waren. Diese Frau sucht „den Rechten" und findet ihn nicht; oder wenn sie ihn zufällig findet, so kann sie ihn nicht besitzen. Einen ihrer ersten Romane hat sie sogar „Der Rechte" genannt (1839). Man könnte die Schriftstellerei der Hahn als die weibliche Nebenlinie des Jungen Deutschlands bezeichnen: wie Gutzkow, Laube und Mundt verteidigt sie in ihren vor der Bekehrung geschriebenen Romanen den Anspruch der Frau, ebenso wie der Mann nach den Rechten der eigenen Natur zu leben. Nach ihrer Bekehrung schwor sie, wie einst Zacharias Werner, ihre verdammenswerten früheren Romane ab, und fortan, denn sie hörte auch im Kloster nicht auf, Romane zu schreiben, predigte sie den Frieden im Schoße der Kirche als das einzige Heil der irrenden Seele von Mann und Weib. In der Innigkeit und Echtheit der Empfindung, ja selbst in der Reinheit des Stils und der Sprache stehen ihre frommen Romane, besonders Maria Regina und Doralice, über ihren weltlichen. Man hat die Hahn einst bitter verhöhnt; eine ihrer Schwestern im Roman, Fanny Lewald, tat dies sogar durch einen Spottroman „Diogena", eine recht plumpe Übertreibung der Anschauung, wonach für die Hahn der Mensch immer nur der von Adel ist. Sie konnte sich eben nicht über die angeborenen und anerzogenen Vorurteile hinwegerziehen, sondern ging so weit zu glauben: „Nur Aristokraten können wahrhaft liberal sein." Nach ihrer Bekehrung hat sie sich auch aus dieser Enge des Gefühls befreit.

Ida Hahn-Hahn war ein nicht gewöhnlicher Mensch, wenn auch eine künstlerisch wenig wertvolle Schriftstellerin. An sogenanntem Geist nahm sie es mit den meisten Männern des Zeitalters auf, und mit einem besseren Deutsch wären ihre Romane länger am Leben geblieben. Ihr Stil gehört zur Gattung des Pücklerschen: man könnte ihn den deutsch-französischen Speisekartenstil nennen. Sie treibt es freilich nicht ganz so arg wie Pückler,

aber auch bei ihr gibt es nie einen Gegensatz, sondern nur einen Kontrast, die Gesichtszüge sind nicht müde, sondern fatigiert, Färbung heißt regelmäßig Kolorit, und wer die Behaglichkeit liebt, der nennt sie Aisance.

Die Gräfin Hahn hat auch zwei Bände Gedichte hinterlassen, überwiegend bescheidenes Mittelgut der Empfindung und des Ausdrucks einer gebildeten Frau, die keine Dichterin war. Eines ihrer Lieder wurde früher sehr viel gesungen: „Ach wenn du wärst mein eigen, Wie lieb solltst du mir sein!"

Ihre Nebenbuhlerin um den Ruhm des Frauenromans, **Fanny Lewald** (1811 bis 1889), aus einer feingebildeten Königsberger jüdischen Kaufmannsfamilie, als Sammlerin eines geistig regen Kreises in Berlin gestorben, war in noch höherem Grade als die von ihr verspottete Gräfin Hahn eine Nichtdichterin; aber sie hatte einen kühneren Mut als jene zum selbständigen Denken. Sprachlich steht sie, trotz größerer Wortreinheit, nicht viel höher als die Hahn. Sie hat, wie alle schriftstellernden Nichtdichter, eine gefährliche Neigung zum Bildern, und die Hälfte ihrer Bilder ist lächerlich falsch. Ihre zahlreichen Romane drehen sich wie die der Hahn meist um die Ehefrage, über die sie, die vollkommen glückliche Frau des gelehrten Schriftstellers Adolf Stahr, gewichtiger mitsprechen durfte als die in der Ehe früh gescheiterte Gräfin. Von ihren Romanen lebt keiner mehr, auch nicht der beste: „Prinz Louis Ferdinand"; der gänzliche Mangel an dichterischer Stimmung hat sie alle getötet. Bleiben werden von ihr vielleicht die von Geiger herausgegebenen Tagebücher, in denen manches weltkluge Wort steht. Dagegen verdient ihre selbstverfaßte Biographie das harte Wort Hebbels: „Die erste, die ich nicht zu Ende bringen konnte. Herz- und phantasielos, dabei eine Wichtigtuerei sondergleichen. Wenn man das wäre, was die zu sein glaubt!" Ähnlich äußerte sich Gottfried Keller in einem Brief an Hettner (18. Oktober 1856).

Der Roman geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Inhalts ist fast so alt wie die deutsche Romandichtung überhaupt. Als zeitgeschichtliche Romane hatten ja schon Zesen, Bucholtz und Lohenstein ihre Riesenwerke beabsichtigt; auch der Simplizissimus Grimmelshausens war ein geschichtlicher Roman und Schillers Geisterseher ein kulturgeschichtlicher. Eine ununterbrochene Kette dieser Romangattung zieht sich durch das 19. Jahrhundert bis in das 20ste. Zu ihren ältesten Pflegern gehört der Königsberger **August Hagen** (1797—1880), dessen Kulturbilder „Norica, das sind Nürnbergische Novellen aus alter Zeit" 1829 erschienen und über Deutschlands Grenzen hinaus Aufsehen erregten. Sie traten mit dem Vorgeben auf, „nach einer Handschrift des 16. Jahrhunderts zu sein", täuschten aber mit ihrer unechten Auffassung und Sprache keinen Kenner. Hagens zahlreiche Nachfolger, z. B. Scheffel und Hans Hoffmann, haben es besser verstanden, ihre künstlerische Belebung der Vergangenheit auch durch den Zeitstil glaubhaft zu machen. Man darf Hagens Norica als Vorläufer von Freytags Bildern aus der deutschen Vergangenheit ansehen.

Durch dieselbe leicht zu durchschauende Vortäuschung einer alten Handschrift suchte der Pommersche Pfarrer **Wilhelm Meinhold** (1797—1851) aus Usedom seiner Erzählung „Maria Schweidler, die Bernsteinhexe" (1838—1843) eine Bedeutung zu verschaffen, die seine Darstellungskunst ihr nicht zu geben vermochte. Die Genauigkeit der Angaben in der Vorrede über das Auffinden einer angeblichen Handschrift geht über die Grenze des einem ehrlichen Romandichter Erlaubten hinaus. Es ist eine widerwärtige, zum Teil sogar schmutzige Hexenprozeßgeschichte, weiter nichts, und man begreift nicht, wie ein solches Machwerk so großes Aufsehen erregen konnte. Allerdings erzählte man sich, der König Friedrich Wilhelm IV. habe den Verfasser zur Veröffentlichung ermuntert. Kein Strahl der Poesie leuchtet in diese finstre Wiedergabe der Hexengreuel, die schon auf dem Titelblatt durch allerlei Teufelsfratzen Leser einer gewissen Art anzulocken sucht, ähnlich wie einst das Titelblatt der Greueltragödien Lohensteins.

Einen kulturgeschichtlichen Roman aus der Gegenwart hatte kurz zuvor ein andrer norddeutscher Prediger, **Johann Biernatzki** aus Elmshorn (1795—1840), veröffentlicht:

„Die Hallig, oder die Schiffbrüchigen auf dem Eiland in der Nordsee" (1836). Auf einem Sturmfluterlebnis beruhend, war dieser Roman der erste nennenswerte Versuch deutscher Meerespoesie nach Heines Nordseebildern. Leider bietet Biernatzki gar zu viel wortreiche Philosophiererei von der wohlfeilen Art über Standesunterschiede und dergleichen, nicht genug gegenständliche Dichtung.

Auf eine höhere Stufe hob **Heinrich König** aus Fulda (1790—1869) den geschichtlichen Roman. Seine „Hohe Braut" und die „Clubbisten von Mainz" sind anschauliche weltgeschichtliche Bilder, nur etwas gar zu trocken gemalt.

Der Meister aber des Romans auf geschichtlichem Hintergrunde, nur noch einmal erreicht, kaum überboten: von Scheffel, war der besser unter dem Schriftstellernamen **Willibald Alexis** bekannte **Wilhelm Häring** (1799—1871), einer der vielen fabulierenden Schlesier, aus einer in Breslau ansässig gewordenen Hugenottenfamilie. Er hat den Feldzug von 1815 als blutjunger Freiwilliger mitgemacht. Mit Chamissos Freund Eduard Hitzig hat er eine Fortsetzung von Pitavals älterer französischer Sammlung merkwürdiger Strafrechtsfälle herausgegeben und sich dann selbständig in täuschend ähnlicher Nachahmung Walter Scotts (z. B. im „Walladmor", 1823) versucht. Sein Ruhm aber als Erzähler ist in seinen Romanen aus der märkischen Geschichte begründet. Auch als einer der Hauptmitarbeiter der Vossischen Zeitung in Berlin hat er, namentlich in den vierziger Jahren, eine Rolle als mutiger Verteidiger der Preßfreiheit gespielt, sich einmal sogar eine persönliche Zurechtweisung Friedrich Wilhelms IV. zugezogen. Sein Lebensabend war trübe: er erblindete und siechte jahrelang geistig und körperlich hin; in Arnstadt in Thüringen, der Heimat der Marlitt, ist er gestorben. Das wohlverdiente Denkmal ist dem Romandichter der Mark, dem ersten Entdecker der geheimen Reize der märkischen Landschaft, im denkmalreichen Berlin noch immer nicht errichtet.

Er begann seine vaterländische Dichtung 1831 mit dem Roman **Cabanis**, einer überaus lebensvollen Schilderung der Zeit Friedrichs des Großen, worin das Lied „Fridericus Rex, unser König und Herr", und setzte sie fort im **Roland von Berlin** (1840), der Quelle für Leoncavallos gleichnamige Oper (1905). Nach der Revolution von 1848 schrieb er noch den Roman aus der Zeit des Niederbruches Preußens: Ruhe ist die erste Bürgerpflicht (1852), ferner Isegrimm (1854), aus der Franzosenzeit in der Mark, und Dorothe (1856).

Sein Meisterwerk, das ihn und alle seine andern Romane bis heut überlebt hat und Dauer verspricht, sind **Die Hosen des Herrn von Bredow** (1846). Diese elensledernen Hosen des wackern märkischen Junkers Götz von Bredow auf Hohen-Ziatz spielen wirklich die entscheidende Rolle in jenem Roman aus der bewegten Zeit des brandenburgischen Kurfürsten Joachim, und der Mann der sie trägt, aber auch die andern Hauptgestalten, Brigitte, Eva und Jörg, gehören zu denen, die der Leser für lange, vielleicht für immer behält. Schade, daß Adolf Menzel diesem Roman nicht ebenso wie Kleists Zerbrochenem Krug seine Kunst zugewandt hat. Es gehörte durchaus zur deutschen Art, daß zu der Zeit, als alle Welt Victor Hugos Glöckner von Notre Dame bewunderte, nur sehr wenige Berliner begriffen, was für einen Heimatdichter sie an Willibald Alexis befaßen. Er war keiner unserer kunstvollsten Erzähler; von der Überfülle des bloßen Stoffes hat er sich fast in keinem seiner Romane dichterisch ganz befreit. In der Verlebendigung der Menschen aber nimmt er es mit Walter Scott und andern großen Erzählern ruhmreich auf. Was den Romantikern mit all ihrem gespreizten Getue niemals völlig gelungen war: das deutsche Mittelalter dichterisch aufzuerwecken, das vollbrachte der garnicht romantische, sondern sehr klarblickende Berlinische Schlesier. Aus seinem Roland von Berlin z. B. kann man das 15. Jahrhundert in der Mark besser verstehen lernen als aus irgend einer reingeschichtlichen Darstellung. Ähnliches gilt von Cabanis, dem ersten glücklichen Versuch, Friedrich den Großen in den Mittelpunkt einer Dichtung zu stellen.

Zur lehrhaften Erzählungsdichtung gehören zwei Männer von sehr verschiedener Begabung und bei ihren Lebzeiten sehr verschiedener Berühmtheit, die sich jetzt

merklich zu verschieben beginnt: **Gotthelf** und **Auerbach**. Bis vor kurzem wurde der Letzte für den bedeutend größeren gehalten, jener nur für einen wenig beachtenswerten Seitenschößling der Romandichtung. Daß Auerbach so lange überschätzt, Gotthelf noch länger unterschätzt wurde, liegt zum größten Teil an ihren Lebensverhältnissen: Auerbach mit seiner Wohnung in Berlin, am Hauptsitz der deutschen Presse, wurde auch ohne sein Betreiben mehr genannt; Gotthelf, der Pfarrer in einem unbekannten schweizerischen Nest, brauchte Zeit, um seinen Rang zu erobern. Die Literaturgeschichte ist das Literaturgericht, und wenn ihre Mühlen auch oft langsam mahlen, sie mahlen doch immer feiner und sondern die Spreu vom Weizen. Womit allerdings nicht gesagt sein soll, daß bei Auerbach nur Spreu, bei Gotthelf nur Weizen zu finden ist.

Der Schweizer **Jeremias Gotthelf**, mit seinem wirklichen Namen **Albert Bitzius**, wurde in Murten 1797 geboren, hat lange als protestantischer Pfarrer in Lützelflüh im Kanton Bern gelebt und ist dort 1854 gestorben. Als Schriftsteller ist er erst mit 39 Jahren aufgetreten: mit den „Leiden und Freuden eines Schulmeisters" (1838). Sein Hauptwerk **Uli der Knecht** erschien 1841 und machte ihn den Schweizern zu einem ihrer Lieblingsdichter nach Pestalozzi. Gotthelf hatte zunächst keine künstlerischen Absichten, sondern erziehliche: „Mein Schreiben ist ein Bahnbrechen, ein wildes Umsichschlagen nach allen Seiten hin gewesen." Nützen wollte er seinem Volke, vor allen den Bauern, zu denen höhere Literatur ja so schwer dringt, und das versuchte er mit einem von größeren Dichtern kaum je übertroffenen Erfolg, indem er zu den Bauern von ihren kargen Freuden, ihren täglichen Sorgen und Leiden sprach, ihnen aber zugleich den Weg zu einem tüchtigen Leben in den Grenzen ihres Standes zeigte. Wer ihn nur künstlerisch beurteilt, wird fehlgreifen; Gotthelf hat den Uli und alle seine späteren Werke: Uli der Pächter, Käthi usw., nur geschrieben als eine Gabe für Dienstboten und Meisterleute (Hofbauern). In seinem langen geistlichen Wirken auf dem Lande hat er die Bauernseele mit dem Blicke des Priesters und doch auch des Dichters so gründlich durchschaut, wie lange nach ihm kein Zweiter. Sein Hauptroman Uli ist ein Erziehungsroman so gut wie die aus früherer Zeit mit viel vornehmeren Menschen und Gefühlen. Aus der Gegenwart wäre ihm Frenssens Jörn Uhl an die Seite zu stellen, der aber im Vergleich mit Gotthelfs derbem Roman beinah ein überfeines Bildungsbuch ist. Was uns an Gotthelfs Erzählungen als Flecken erscheint, das gehört zu seinem Lehrzweck: die grob zugreifende Sprache, die Häufigkeit und Heftigkeit des Schellens, wobei ein bischen Pharisäertum unvermeidlich ist, auch das Kleben an den Kleinlichkeiten des Stoffes. Daß er aber ein echter Dichter war, hat er durch seine kürzere Erzählung **Elsi die seltsame Magd** bewiesen, eine unserer seelenkundigsten Novellen. In gewisser Hinsicht darf sie als Vorstufe zu Kellers Meisternovelle „Romeo und Julie auf dem Dorfe" gelten: auch bei Gotthelf sehen wir den bäuerlichen Stolz, der sich bis zur Tragik erhebt. Für seine Erzählungskunst mag der Schlußsatz dieser Novelle zeugen. Christian hat Elsi, die seltsame, sich ihm nur aus dem Stolz der Armut versagende Magd geliebt, zur Frau begehrt und ist, von ihr verschmäht, in den Krieg gegen die Franzosen gezogen. Es kommt zu einem blutigen Zusammenstoß vor dem Dorfe, wo Elsi dient; sie eilt aufs Schlachtfeld, findet Christian sterbend und wird selbst tödlich getroffen:

> Christian wollte sich erheben, aber er vermochte es nicht; die blutige Hand reichte er ihr, und Hand in Hand gingen sie hinüber in das Land, wo nichts mehr zwischen den Seelen steht, die sich hier gefunden.

Keller, der diese Novelle hochschätzte, schwankte im übrigen zwischen der Bewunderung für Gotthelfs „episches Genie" und der Abneigung gegen sein „pfäffisches Wesen". Dann aber heißt es doch wieder bei ihm: „Nichts Geringeres haben wir in Gotthelfs Werken als einen reichen und tiefen Schacht nationalen, volksmäßigen poetischen Ur- und Grundstoffs". Vor fünfzig Jahren stieß man sich auch in Deutschland an Gotthelfs „pfäffischem Wesen", durch das er ein wenig an den frommen Polterer Abraham a Santa Clara erinnert. Der konservative Geistliche aus der Schweiz war den Liberalen unange-

nehm. Seitdem hat man gelernt, über die Parteischranken hinwegzublicken, und würdigt in Gotthelf außer der wohlmeinenden Gesinnung den scharfen Sinn für die Lebenswirklichkeit und seine Unerbittlichkeit der Darstellung.

Berthold Auerbach, den man lange irrtümlich für den Begründer der deutschen Dorfgeschichte gehalten hat, wurde am 28. Februar 1812 in Nordstetten (Württemberg) geboren, sollte Rabbiner werden, wählte aber weltliche Studien in Tübingen, begann früh mit der Schriftstellerei, lebte seit 1845 in Norddeutschland, seit 1859 in Berlin, und starb am 8. Februar 1882 auf einer Reise in Cannes. Eine seiner ersten erzählenden Dichtungen war „Spinoza" (1837), worin sich schon die vorherrschende Neigung zum philosophischen Betrachtungsroman kund tat. Von Auerbach rührt auch eine Übersetzung der Werke Spinozas her. Allgemein bekannt, ja berühmt wurde er durch seine Schwarzwälder Dorfgeschichten, deren erste Sammlung 1843 erschien. Am meisten bewundert wurden ehedem seine heute wenig geschätzten Novellen Barfüßele und Die Frau Professorin. Die letzte hat die Birch Pfeiffer zu einem ihrer wirksamsten Rührstücke umgeschmiedet (vgl. S. 806). Barfüßele erregte selbst bei Dichtern wie Freiligrath ein Entzücken, das wir heute nicht mehr teilen: „Das ist ein Buch, ich kann es dir nicht sagen, Wie mich's gepackt hat recht in tiefer Seele." Wir ertragen nicht mehr solche Dorfmädchen mit philosophischer Bildung, die tiefsinnige Denksprüche von sich geben, so oft sie die Lippen öffnen. Und in der „Frau Professorin", der Geschichte eines holden Dorfkindes, das die Frau eines Künstlers wird, in Wahrheit eines unheilbaren Bildungsphilisters, stört uns nicht nur die Verwirrung unseres Gefühls, das in diesem Menschen einen Künstler schätzen soll, sondern auch das immerwährende überkluge Dreinreden des Verfassers. Wenn er z. B. geschrieben hat: „Lorle selber fühlte auch immer mehr, ohne sich's zur Klarheit bringen zu können, daß sie in einer fremden Welt war", was uns vollkommen genügt, so folgt eine ganz allgemeine Bemerkung Auerbachs über das Leben „solcher aus der Fremde in die Stadt versetzten Frau" und reißt uns aus dem Kunstwerk heraus. Und das sind noch nicht einmal die störendsten Zutaten des Erzählers. Auerbach zersprengt durch sein wohlweises Mitreden fast in allen seinen Novellen die strenge Kunstform. Am wenigsten in seiner besten Dorfgeschichte Diethelm von Buchenberg (1852), von dem Brandstifter, der von Gewissensqualen gefoltert zuletzt sein Verbrechen bekennt, mit ähnlich erschütternder Wirkung wie in Tolstois „Macht der Finsternis". Von den kürzeren Erzählungen sei noch die treffliche vom „Befehlerles" genannt. In Hebels Spuren als Schriftsteller für die Bauern seiner Heimat ging Auerbach durch seine Kalender Der Gevattersmann (1845—1848).

Von seinen Romanen lebt heute keiner mehr recht. Der immer noch lesbarste: Auf der Höhe (1865) leidet an Auerbachs Hauptgebrechen: seiner unerträglichen Denksucht. Er zerdenkt Menschen, Dinge und Begebenheiten, und wenn wir ihn immer wieder Weisheit und Menschenliebe predigen hören, wo wir Dichtung erwarten, so kommt uns der Gedanke, daß sein wahrer Beruf doch wohl der eines weisen, gütigen Rabbiners gewesen wäre. — Der Ausdruck „Salontiroler" stammt aus dem Roman „Auf der Höhe", und ein Auerbachsches Wort ist auch das oft mißbrauchte von der „Goethereife".

In den späteren Romanen Das Landhaus am Rhein (1869), Waldfried und einigen andern versuchte er soziale Fragen zu behandeln, ohne Gewinn für die Kunst und ohne wesentliche Förderung der Fragen. Da selbst die längsten Romane nicht ausreichten, um alle seine Denkfrüchte aufzunehmen, so sammelte er 1875 einen ganzen Band mit „Tausend Gedanken des Kollaborators". Der Kollaborator war der philosophische Dreinsprecher in der Frau Professorin gewesen. Darin zeigt sich Auerbachs Art, die man fast eine Krankheit nennen kann, alles Geschaute in Gedachtes aufzulösen, die ganze Sinnenwelt nur als einen Stoff zu Gleichnissen anzusehen. Das Buch wirkt auf die meisten Leser beschämend: man kommt sich einem so ungeheuren Gedankenreichtum gegenüber sehr dumm vor.

Viertes Kapitel.

Immermann.

(1796—1840.)

Du Mann der Liebe und der schroffen Kraft,
Wahr, fest, beharrlich, eisern-eichenhaft,
Fast wie dein Hofschulz! Einen stillen Segen
Und diesen Kranz laß auf dein Grab mich legen!
(Freiligrath.)

Unter den Erzählern steht hier als Letzter, wahrlich nicht Geringster **Karl Immermann**, weil sein Fortleben auf einer erzählenden Dichtung ruht; sonst hätte er auch unter den dramatischen Dichtern stehen dürfen, denn die Zahl seiner Dramen ist größer als die seiner Romane, und sein Herz hat wohl noch stärker im Ringen um die Herrschaft über das Drama als um den Ruhm des Erzählers geschlagen. Den Reigen aber beschließt Immermann, der früher wirkte als Alexis und Auerbach, weil er durch seine persönlichen Beziehungen und durch einen Teil seiner schriftstellerischen Tätigkeit die Brücke schlägt zu dem neuen Dichtergeschlecht des Jungen Deutschlands.

Karl Lebrecht Immermann wurde am 24. April 1796 in Magdeburg als Sohn eines preußischen Kriegsrates geboren, aus einer nach Überlieferungen ursprünglich schwedischen Familie. Sein Vater war einer jener altpreußischen Beamten, von denen die Kinder die Furcht des Herrn im doppelten Sinne lernten: „Ich konnte als Knabe zwischen dem großen König (Friedrich) und dem lieben Gott eigentlich keinen Unterschied machen" (Immermanns „Memorabilien"). Er besuchte 1813 die Universität Halle, focht mit bei Waterloo und wurde 1819 Regimentsauditeur in Münster, wo er bis 1823 blieb und die Kenntnis von Land und Leuten gewann, die ihm für den „Oberhof" so schöne Früchte trug. Seit 1821 war er in Liebesbande verstrickt mit der früheren Gattin des Freischarenführers Lützow (Gräfin Elise Ahlefeld), die sich aus Abneigung gegen die Ehe weigerte, ihn förmlich zu heiraten: ein Immermann lange lähmendes Verhältnis, das er endlich löste, um ein geliebtes junges Mädchen, Marianne Niemeyer, zu heiraten (1839). Von 1824 lebte er als Richter in Düsseldorf, wo er 1834 vorübergehend die Leitung des Theaters übernahm. Nach einem kurzen Eheglück, durch seinen Roman Münchhausen und die Versdichtung Tristan und Isolde auf die Höhe seines Ruhmes gelangt, starb er plötzlich an einem Lungenschlag am 25. August 1840 in Düsseldorf. Die Stadt Magdeburg ehrte ihren berühmten Sohn durch den Bau eines schönen Immermann-Brunnens (1899).

Immermanns Name ist 1820 zuerst im Druck erschienen: auf einer Gedichtsammlung. Er war kein Lyriker, jedenfalls kein Liederdichter; seine lyrische Stimmung fand nie die rechte Form, sondern verirrte sich in das Drama, den Roman und das Versepos. Das neueste Modewort würde von ihm sagen, ihm fehlte zur Lyrik das „Dionysische"; in der älteren und eben nur deutschen Sprache: ihm fehlte der Gesang. Das Einzige, was ihm zuweilen in der kurzen Versdichtung gelang, war der zugespitzte Sinnspruch. Den einen, der so viel literarisches Unheil angestiftet, haben wir schon bei Platen kennen gelernt (vgl. S. 779). Viel besser und tief beherzigenswert für alle Verfasser von Literaturgeschichten, das **Leitwort dieses Buches**, ist die Warnung vor dem selbstgefälligen ästhetischen und moralischen Gerede und die Mahnung, vornehmlich die Tatsachen mitzuteilen:

Laß dein Lächeln, laß dein Flennen; sag uns ohne Hinterlist,
Wann Hans Sachs das Licht erblickte, Weckherlin gestorben ist!

Immermanns wichtigere **Dramen** sind in dieser Reihenfolge entstanden: Die Prinzen von Syrakus (1821), Das Thal von Ronceval, Edwin, Petrarca (1822), König Periander und sein Haus (1823), Cardenio und Celinde (1824), Kaiser Friedrich II. und Das Trauerspiel in Tirol (1828), Die schelmische Gräfin (1830), Die Trilogie Alexis (1832), Die Opfer des Schweigens oder Ghismonda (1837). Es ist keines darunter, das ganz arm an dichterischen Schönheiten wäre; aber auch keines mit genug dramatischem Wert und reifer Charakterkunst, um fest auf der Bühne zu stehen. Jedes ist dichterisch wertvoller

als das wenigst schlechte von Grabbe, keines erreicht eines der Dramen Grillparzers. Der Schluß im Kaiser Friedrich ist ergreifend und hat Größe; dasselbe gilt von dem Schluß des zweiten Dramas der Trilogie Alexis: der Ermordung des Thronfolgers durch den eignen Vater. Daß es aber für Immermann keine aufsteigende Entwickelung im Drama gab, beweist gerade sein letztes, mit besonderer Liebe gehegtes Stück: Die Opfer des Schweigens (nach einer Erzählung bei Boccaccio, VI 1), wo er den herrlichen Stoff der Quelle durch eine unbegreifliche Abschwächung um jede Wirkung bringt. Cardenio und Celinde, die alte, schon von Gryphius nicht bemeisterte Greuelgeschichte, ist auch unter Immermanns Händen nicht zu einem menschlichen Drama geworden. Zu der beschimpfenden Übertreibung Platens aber (vgl. S. 781) lag kein Grund vor. Was man Immermann vorwerfen konnte, war nur die Wahl eines solchen Stoffes.

Ganz und gar auf Platen zurück fällt dessen Verhöhnung des besten Dramas von Immermann, des vaterländischen Trauerspiels in Tirol (in einer späteren Umarbeitung Andreas Hofer genannt). Platen hatte es, wie wir aus einem Briefe wissen, garnicht gelesen, was ihn nicht hinderte, sich darüber in rohen Ausdrücken zu belustigen. Den Stoff entnahm Immermann dem österreichischen Geschichtschreiber Hormayr. Es gibt darin einzelne große Schönheiten, und durchweg hält sich Immermann auf der Höhe der Gesinnung, die zu einem solchen Drama gehört. Sein Unglück war, daß er die geschichtlichen Vorgänge nicht mit künstlerischer Freiheit für seine Zwecke läuternd umschmolz. Die Ähnlichkeit mit dem Gegenstand im Wilhelm Tell liegt auf der Hand, und der Vergleich mit diesem Meisterwerk eines Dramas der vaterländischen Selbstbefreiung hat dem Trauerspiel in Tirol schon bei den Zeitgenossen geschadet. Daß aber gerade dieses Drama unter Metternich in Österreich verboten wurde, ist ein ebensolches Stückchen Zeitgeschichte wie der Widerstand gegen Grillparzers „Treuen Diener seines Herrn".

Gleich so vielen namhaften Zeitgenossen hat auch Immermann den dichterischen Wettkampf mit dem Faust gewagt, er allerdings nicht grade mit einem zweiten Faust, sondern mit einem dramatischen Gedicht, das nicht für die Bühne bestimmt, aber als eine Tragödie der Doppelseele des Menschen gedacht war wie der Faust: Merlin (1832). Der zaubergewaltige Merlin ist der Sohn des Satans und einer von ihm tückisch verführten Jungfrau, und das lyrische Drama Immermanns schildert den Kampf der zwei Seelen in der Brust eines solchen Wesens. Als die „Tragödie des Widerspruches" hat Immermann selbst seine Dichtung bezeichnet, und als den Inhalt: „Der Sohn Satans und der Jungfrau, andachttrunken, fällt auf dem Wege zu Gott in den jämmerlichsten Wahnwitz." Der Merlin ist leider nicht dramatisch genug, um zu fesseln, und nicht dichterisch genug, um für den Mangel an dramatischer Spannung zu entschädigen. Bei den Zeitgenossen erregte er scheue Bewunderung; nur Geibel sang in vollen Tönen von dem Dichter, „der den zweiten Faust geschaffen, den gewaltigen Merlin".

Und derselbe Mann, der zwei Jahre seines Lebens an eine solche Dichtung gesetzt, hatte zuvor eines der harmlosesten komischen Epen geschrieben, das Tulifäntchen (1830). Heine, dem Immermann sein Werk zur metrischen Überprüfung anvertraute, nannte es glücklich einen „epischen Kolibri". Namentlich in der Ausgabe mit Hosemanns niedlichen Bilderchen ist es ein sehr beliebtes Buch geblieben. Beabsichtigt war es als die Geschichte „des einmal auch ritterlich und heldenhaft auftretenden Däumchens", das nach den merkwürdigsten und schrecklichsten Abenteuern mit Fis von Quinten, mit Schlagadodro und Tramplagonde von den befreundeten Feen in eine schöne Welt entrückt wird. Vielleicht hat Immermann dabei ein wenig an Platen gedacht; aber das zu wissen ist ebenso überflüssig, wie die politischen Nebenabsichten Swifts im Gulliver: man kann Tulifäntchen wie Gulliver einfach als eine lustige Geschichte für große und kleine Kinder je nach dem Geschmack an dergleichen genießen.

Wie einen zweiten Faust, so einen zweiten Wilhelm Meister zu schreiben, fühlten gar viele unter den „Epigonen" Goethes den echtdeutschen Trieb des Nachschaffens. Kein

Engländer hat einen zweiten Hamlet, kein Franzose einen zweiten Tartuffe zu schreiben unternommen. Neben seiner wenig glücklichen Liebe zum Drama hegte Immermann die glücklichere zur erzählenden Dichtung, und zuletzt hat er von ihr den Kranz des Dichters empfangen. Sein erster Versuch Die Papierfenster eines Eremiten (1822) war eine Nachahmung von Goethes Werther, worin noch nichts vom Dichter des Oberhofes zu spüren ist. Wertvoller schon war die Novelle Der Karneval und die Somnambüle (1830) durch manchen Zug erzählerischer Feinheit und eindringender Seelenkunde. Der erste große Roman Immermanns Die Epigonen erschien 1836; er hatte 14 Jahre daran gearbeitet und leider allzu viel von seinem äußeren Leben und den damals vielgenannten Menschen hineingeheimnißt, sodaß wir es geradezu mit einem Schlüsselroman zu tun haben, zu dessen Verständnis fortlaufende Anmerkungen notwendig sind. Wie der Titel andeutet, handelt es sich um die Schilderung einer Epigonenzeit mit unkräftigen Gestalten, unkräftigen Gefühlen und Taten. Goethe wird stark nachgeahmt, bis in die Nacherfindung solcher Personen wie des „Flämmchens", das nicht viel anderes ist als Mignon und neben dem Helden hin und her huscht wie etwa Hauptmanns Rautendelein neben dem Glockengießer.

Auch in seiner letzten und bedeutendsten Romandichtung Münchhausen (1838 bis 1839) konnte Immermann dem Hange zum Schlüsselroman nicht widerstehen, einem Kennzeichen des Zeitalters der Zensur, in dem man zu solchen versteckten Mitteln greifen mußte, um seine wahre Meinung über öffentliche Dinge auszusprechen. Wir werden dieser Romangattung noch bis in die fünfziger Jahre begegnen, namentlich in Gutzkows Rittern vom Geist. Immermann griff die halbsagenhafte Gestalt des alten Lügenhelden Münchhausen auf und machte sie zum Mittelpunkt eines Romans, worin alles Unwahre der Zeit bloßgestellt werden sollte. Es ist in Wahrheit eine allegorische Dichtung: Münchhausen ist der fleischgewordene Schwindel- und Lügengeist des beginnenden Jahrhunderts der Industrie. Der Roman ist heute nur noch etwas für Feinschmecker, denn ohne gründliche Kenntnis des literarischen Kleinlebens jener Zeit ist er nicht verständlich. Wer aber die Zielscheiben dieses bedeutendsten deutschen Spottromans kennt: Bettina, Raupach, Pückler, die „Europamüden", das Kernersche Geistertreiben in Weinsberg — worüber Immermann das ja auch für den Spiritismus vernichtende Wort sagt: „In Gegenwart der Polizei erscheint weder Dämon noch Engel" —, der hat seine Freude selbst an dem erzählerisch wertlosen, dem Raume nach überwiegenden Teile des Münchhausen. Aber schon Freiligrath bekannte, nicht alle Anzüglichkeiten zu verstehen.

Das kostbarste Stück des Münchhausen ist die ohne Schaden herausgelöste Novelle Der Oberhof. Man kann sie als die erste vollwichtige Tat der künstlerischen Wirklichkeitsdichtung des 19. Jahrhunderts bezeichnen. In der Gestaltenschöpfung hat Immermann nichts Größeres geleistet, und auch die reiche nachfolgende Romanliteratur hat nicht viele Menschen geschaffen mit so vollsaftigem Leben, wie die drei Hauptpersonen im Oberhof. Besonders der Hofschulze ist so recht ein Vertreter der Westfalen, des „Volkes so fest, so sicher, so treu, Ganz ohne Gleißen und Prahlen", wie es auch Heine genannt hat. Ganz frei von literarischen Anspielungen hält sich Immermann auch in diesem dichterischesten Teil seines großen Werkes nicht; und daß uns das Bild der holden Lisbeth durch ihre Abkunft von „einem Abenteurer und einer Närrin" getrübt wird, hat schon Strauß hervorgehoben.

Durch den Adel der Versform überragt den Oberhof noch Immermanns letzte große Dichtung, sein Schwanengesang von Tristan und Isolde. Er hat das Wagnis, das unvollendete Gedicht Gottfrieds von Straßburg zu erneuen und abzuschließen, nach dem Gelingen des Oberhofs unternommen, in dem freudigen Gefühl: „Die Poesie ist jetzt erst bei mir aufgegangen" und beflügelt von einem späten wahren Lebensglück durch seine junge Frau, an die er die Widmungsverse richtete:

Gestorben war das Herz und lag im Grabe!
Dein Zauber weckt es wieder auf, der holde:
Es klopft und fühlt des neuen Lebens Gabe.
Sein erster Laut ist: Tristan und Isolde!

Immermann hatte die Dichtung in der Absicht begonnen, „Es so wiederzugebären, wie Gottfried von Straßburg dichten würde, wenn er heutzutage lebte“ (Brief an Michael Beer). Es erfüllte sich an ihm dasselbe Geschick wie an Gottfried: das Werk blieb unvollendet; wenig mehr als der erste Teil wurde fertig. Hermann Kurz, der später Gottfrieds Gedicht zu Ende führte, schrieb nach Immermanns Tod über Tristan und Isolde:

Über dieses Lied gebeut
Ein seltsam düstrer Stern noch heut.
Der Held — Verbreitet um sich ein Todeslos:
Mit tödlich süßem Weh entfacht
Er auch des Sängers Herz und macht
Das Dichten selbst zum Trauerspiel:
Die Kleinen brachten es ans Ziel,
Die großen Sänger starben dran.
So er, der immer war ein Mann,
Ein Meister und ein Ritter auch,
Erfüllt von deutschen Geistes Hauch.

Tristan und Isolde, Immermanns schönstes Dichterwerk, ist in Volksausgaben so leicht zugänglich, daß es keiner Proben hier bedarf.

Von Immermanns vermischten Prosaschriften sind seine Lebenserinnerungen: die Memorabilien, als einer der inhaltreichsten Beiträge zur politischen und literarischen Zeitgeschichte zu erwähnen.

Es ist leichter, ein starkes Gesamtbild des Menschen als des Schriftstellers Immermann zu gewinnen. Der breitschultrige Mann mit dem Napoleonskopf war eine Charaktererscheinung, deren Kern schon Goethe trotz geringer Kenntnis von ihm erfaßt hatte: „Ich habe Immermann sehr lieb. — Ein Individuum, welches mit Bestimmtheit auftritt“ (mündlich zu Holtei). Und Hebbel faßte sein Urteil zusammen in das Wort: „Ein tüchtiger Mann, der sich aber wie ein Riese gebärdet.“ Immermann hat sich nie gebärdet, denn die bloße Gebärde war ihm wie aller Schein verhaßt. Er hat sich als Einen gefühlt, der etwas war, und das Verhängnis wollte es, daß die eine, notwendigste Gabe ihm zu spärlich zugemessen war: die Leichtigkeit der dichterischen Gestaltung. Wir sehen ein unermüdliches Ringen des tiefen Gedankens, auch des reichen Empfindens mit der spröden Form, aber nur selten einen vollen Sieg des Bildners über den Erfinder. Daher bei diesem edlen Schriftsteller die uns so häufig verletzenden Verstöße gegen den reinen Geschmack. In seinem Russen-Stück sprechen die Fürsten und die Muschiks in den verschiedensten griechischen Versmaßen; in den Lustspielen fällt er in den abgetanen, von ihm besonders steif gehandhabten Alexandriner zurück. In den Epigonen bekommt er plötzlich den Einfall, den er bei den ihm widerwärtigen Romantikern stets verdammt hat, mitten in die ruhige Erzählung die auflösende Ironie einfließen zu lassen durch einen Briefwechsel zwischen dem Verfasser Immermann und einer der Romanpersonen. Von Immermann gilt Schillers Wort: „Krieg führt der Witz auf ewig mit dem Schönen“; bei ihm siegt gar zu oft der Witz und seine übergroße Belesenheit. Vergessen aber darf ihm nicht werden, daß er unter den Ersten war, die mit klarem Sinn die Notwendigkeit erfaßt hatten, durch die romantische Wildnis hindurchzudringen „in das realistisch-pragmatische Element“, wie Immermann in dem damaligen Bildungskauderwälsch sagte; in die Wirklichkeit, wie wir heute sagen oder sagen sollten.

Und auch dessen sei am Schlusse dieses Abschnittes gedacht, daß Immermann einer der frühesten öffentlichen Charaktere Deutschlands mit unabirrbar vaterländischem Sinne gewesen ist. Der mit nur 44 Jahren Gestorbene hätte sehr wohl noch die Zeit deutscher Macht und Einigkeit erleben können, und gewiß wäre eine ihrer Zierden geworden der Mann, der schon als sechzehnjähriger Knabe, 1812, die Verse, seine schönsten, geschrieben hatte über sein Volk,

Das seines Banners Farben feig verhüllt
Und mit entartet buhlerischem Trachten
Dem Fremden huldigt, das ihm höher gilt;
Es werde Knecht, denn es ist Knecht geboren;
Es hat sich selbst geschändet und verloren.



Siebenundzwanzigstes Buch.

Das Junge Deutschland und die politische Dichtung.

König Friedrich Wilhelm III. verspricht eine preußische Verfassung (Gesetzsammlung vom 22. Mai 1815). — Gründung der Deutschen Burschenschaft, 13. Juni 1815. — Einführung von Verfassungen und Volksvertretungen in Weimar (1816), Bayern und Baden (1818), Württemberg (1819).

Studentisches Wartburgfest, 18. Oktober 1817. — Ermordung Kotzebues, 23. März 1819.

Folgen: Aufhebung der Burschenschaft, Verbot des Turnens, Verbot der schwarzrotgoldenen Abzeichen. Karlsbader Beschlüsse, 1819.

Pariser Juli-Revolution von 1830. — Hambacher Fest, 26. Mai 1832. — Deutscher Zollverein vom 1. Januar 1834 (Zolleinheit für 25 Millionen Deutsche). — Verfassungsbruch Königs Ernst von Hannover, November 1837. Die „Göttinger Sieben".

Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV., 7. Juni 1840. — Johann Jacobys „Vier Fragen beantwortet von einem Ostpreußen", 1840. — Einberufung der preußischen vereinigten Provinziallandtage, 3. Februar 1847. — Ausbruch der Revolution in Berlin, 18. März 1848.

1. — Das Junge Deutschland.

Alter und Jugend.

Ihr könnt uns nicht verstehen,
Und wir nicht Euren Rat:
Wohlan, so laßt uns gehen
Ein jeder seinen Pfad.

Ihr legt die Stirn in Falten,
Ihr nennt euch selbst die Alten,
Die Nüchternen, die Kalten:
Und wir sind jung und wir sind frisch

Und wir sind rasch und wir sind frisch,
Das kann nicht Frieden halten.

(Robert Prutz.)

Erstes Kapitel.

Die neue Jugend.

Vor sechzig Jahren wurden die obenstehenden Verse von Prutz geschrieben, und wohl fünfundsiebzig Jahre sind verflossen, seitdem die jungen deutschen Schriftsteller zuerst ihre Kampfrufe anstimmten, die in der politischen und geistigen Geschichte Deutschlands eine Weltwende ankündigten. Die damals jung waren, sind heut alle tot wie ihre älteren Gegner, und die Zeit hat begonnen, wo ohne Parteilichkeit und Voreingenommenheit die wahre Bedeutung jener Bewegung abgewogen werden kann, die sich selbst als das **Junge Deutschland** rühmte und unter dieser Bezeichnung von den Machthabern verfolgt wurde. Nichts anderes als Gerechtigkeit schulden wir ihnen, denn sie haben mit den Parteiungen des Tages wenig mehr zu tun. Für die vaterländische Geschichte aber ist die Zeit des Jungen Deutschlands darum so überaus wichtig, weil die Literatur, die jungdeutsch hieß, zugleich die politische Jugendzeit des heutigen Deutschlands einleitet. Keine Geschichte der Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches kann geschrieben werden, ohne zu beginnen mit der tiefen Aufwühlung des öffentlichen Geistes durch das Junge Deutschland im Zeitalter zwischen den Freiheitskriegen und der Revolution von 1848.

Von hier ab wird die Literatur halb, bei Vielen ganz Politik, und zum Verständnis der literarischen Bestrebungen ist die Zeitgeschichte in ihren Grundlinien unerläßlich. Die Stimmung nach den Freiheitskriegen war eine des hoffnungsvollen Aufschwunges, dann alsbald der tiefen Enttäuschung. Gewiß war die deutsche Männerjugend in den Befreiungskampf gezogen mit dem alles andere beherrschenden Gefühl, die deutsche Erde müsse vom fremden Unterjocher befreit werden. Zahllos aber sind die Beweise, daß die Kämpfer außer der Erlösung des Vaterlandes auch eine Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches in irgend einer erneuten, edleren Form als zuvor erwarteten. Statt dessen begannen die meisten deutschen Regierungen, die sich vor keinem äußern Feinde mehr zu fürchten brauchten, eine mißtrauische Überwachung der deutschen Jugend, in der sie einen ebenso gefährlichen inneren Feind ahnten. Nur wenige Regierungen, voran die Weimarische, lösten ihr

Versprechen freierer Landesverfassungen ein; in den beiden mächtigsten Staaten, Preußen und Österreich, blieb alles beim Alten, denn Friedrich Wilhelm III. behielt sich den Zeitpunkt zur Erfüllung seines Versprechens vor, und Kaiser Franz von Österreich hatte überhaupt nichts versprochen.

Die erste Regung des neuen Geistes der gebildeten Jugend war die Gründung der Deutschen Burschenschaft (13. Juni 1815) mit sehr unbestimmten politischen Zielen, mit keinen unedlen, aber mit solchen, die den Regierungen bedrohlich schienen. Der 68jährige Goethe schrieb an den Minister Voigt zwei Jahre darauf: „Daß die deutschen Studierenden eine einzige Burschenschaft errichten, ist der Zeit ganz gemäß." Metternich und die preußische Regierung waren andrer Meinung, denn sie glaubten ernstlich, daß die politische Geistesentwicklung der Völker sich durch äußerliche Mittel dauernd still stellen ließe: ein naturwissenschaftlicher Denkfehler, der zugleich eine sehr geringe Kenntnis der Weltgeschichte verriet. Schon das burschenschafliche Wartburgfest (18. Oktober 1817), bei dem die Studenten freiheitfeindliche, namentlich undeutsch gesinnte Schriften, so die gehässigen von Kotzebue, verbrannten, hatte die Regierungen erschreckt. Als dann ein Jenaer Burschenschafter namens Sand aus Wunsiedel am 23. März 1819 Kotzebue erdolchte, begann auf Grund der sogenannten Karlsbader Beschlüsse der deutschen Regierungen eine Zeit grausamer Verfolgung der vaterländisch gesinnten Jugend, wie sie nie zuvor in einem Kulturlande der Neuzeit dagewesen war. Wilhelm von Humboldt nannte die Karlsbader Beschlüsse und die Verfolgung durch die „Mainzer Zentraluntersuchungskommission": „schändlich, unnational, ein denkendes Volk aufregend"; die wahren Staatsmänner aber wurden überstimmt durch die nur an den nächsten Tag denkenden, und die Verfolgung dauerte fort. Aus den Geheimpapieren jener Kommission wissen wir jetzt, daß sie selbst Männer wie Arndt, Stein, Blücher, York als „revolutionärer Bestrebungen" verdächtig bezeichnet hatte. Mit Recht nannte schon damals Börne die Ermordung Kotzebues „den Kristallisationspunkt, um den die neue Geschichte der Deutschen sich ansetzt". In der Tat hat jenes Ereignis die deutsche Politik und mittelbar die deutsche Literatur bis zum Jahr 1848 bestimmt. Eingehende Schilderungen der politischen Zustände nach den Karlsbader Beschlüssen sind hier unmöglich, aber auch überflüssig: Treitschke, sonst der sehr gehässige, ungeschichtliche Geschichtschreiber des Jungen Deutschlands, gibt im zweiten Bande seiner Deutschen Geschichte im 19. Jahrhundert ein uns beim Rückblick noch beschämendes Bild der damaligen Regierungskunst. Für die Erbärmlichkeit der damaligen politischen Zustände in Deutschland haben wir einen klassischen Zeugen: den Kaiser Wilhelm I., der als Prinz 1824 an seinen Freund General Natzmer schrieb:

> Hätte die Nation 1813 gewußt, daß nach elf Jahren von der damals zu erlangenden und auch wirklich erlangten Stufe des Glanzes, Ruhmes und Ansehens nichts als die Erinnerung bleiben würde, wer hätte damals wohl alles geopfert solches Resultats halber?

Der Wunsch Metternichs, daß fortan in Deutschland, ja in Europa völlige Ruhe herrschen sollte, blieb unerfüllt. Es gärte in Italien und in Spanien; auf der Balkanhalbinsel empörte sich zu Metternichs Entrüstung ein seit mehr als dreihundert Jahren geknechtetes christliches Volk, die Griechen, gegen ihren „legitimen" muhammedanischen Beherrscher; es fand in einigen Ländern Europas sogar Unterstützung und setzte seine Befreiung vom Türkenjoche durch. Und dann trat gegen Wunsch und Berechnung das Ereignis ein, das die mit allen Mitteln niedergehaltene Bewegung der Geister stürmisch entfesselte: die Pariser Revolution vom Juli 1830, durch die das Königtum der Bourbonen für immer in Frankreich beseitigt wurde. Den ungeheuren Eindruck der Julirevolution auf die deutsche gebildete Jugend versteht man nur, wenn man die Äußerungen des Augenblicks bei den literarischen Führern oder bei denen liest, die es von jenen Tagen ab wurden: bei Börne, Heine und Gutzkow. Aus Knaben wurden wie durch Zauberschlag plötzlich Männer: der damals 19jährige Gutzkow erfuhr gleichzeitig seine Preiskrönung

in einer Festversammlung der Berliner Universität und den Ausbruch der Pariser Revolution, kümmerte sich nicht um die Goldene Medaille, stürmte in die Lesezimmer, wo Zeitungen zu finden waren, und wurde von Stund an der literarische Feuerreiter der geistigen Revolution des Jungen Deutschlands. Das Beispiel der Franzosen wirkte in Deutschland ansteckend; eine Revolution machte die deutsche Jugend nicht, denn sie war im Grunde monarchisch gesinnt und wußte, daß die Regierungen die Macht hatten, jeden bewaffneten Aufruhr niederzuschlagen. Man wiederholte das Wartburgfest, diesmal aber nicht mehr nur für die studentische Jugend, sondern für jeden, der mit den deutschen Zuständen unzufrieden war, und auf dem Hambacher Fest bei Neustadt in der Pfalz (27. Mai 1832), dem an dreißigtausend Menschen beiwohnten, wurde in echtdeutscher weltbrüderlicher Schwärmerei nicht nur die „Befreiung Deutschlands" feierlich beschlossen, sondern gleich ein Hoch auf die „vereinigten deutschen und europäischen Freistaaten" ausgebracht. Die Regierungen ließen die Dinge einige Jahre wie bisher gehen, d. h. sie verfolgten mit kleinlichen Maßregeln der Polizei und der Zensur jede mißliebige Schrift, ohne doch die Verbreitung irgend eines Druckwerkes hindern zu können. Erst gegen Ende des Jahres 1835 führte der Deutsche Bundestag gegen das Junge Deutschland den nach seiner Absicht vernichtenden Schlag, von dem weiterhin zu reden ist. Das letzte der einschneidenden politischen Ereignisse war der Thronwechsel in Preußen: am 7. Juni 1840 folgte Friedrich Wilhelm IV. seinem Vater, und von da ab beginnt der Kampf zwischen der alten und der neuen Zeit, der 1848 mit dem Siege der neuen, 1849 mit dem der alten zu enden schien, in Wahrheit aber nur das Vorspiel für die Entscheidungschlachten Deutschlands im Ringen ums Dasein unter den großen Völkern der Erde war. Ein Jahrzehnt darauf wurde von kraftvollen und ihres Zieles bewußten Männern die deutsche Frage von neuem aufgeworfen und innerhalb eines weiteren Jahrzehntes glorreich gelöst.

Nicht politische, auch nicht literarische Umwälzungen allein haben sich in dem Menschenalter zwischen den Freiheitskriegen und der Revolution von 1848 vollzogen; das ganze Leben der europäischen Völker erfuhr tief umwälzende Änderungen durch die neuen Formen des Länder- und Völkerverkehrs. In den zwanziger Jahren kamen die Dampfschiffe auf; 1835 fuhr die Lokomotive auf der ersten deutschen Eisenbahnlinie zwischen Nürnberg und Fürth, 1838 auf der ersten preußischen zwischen Berlin und Potsdam, dort wo ein Menschenalter zuvor nicht einmal eine Kunststraße für Wagen bestanden hatte. Ahnungsvoll sprach der Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen das Wort auf dem Berliner Bahnhof bei der Abfahrt des ersten Zuges: „Diesen Karren hält keine Macht der Welt mehr auf!" Brauchen wir uns zu wundern über den Kampf zwischen der alten und der jungen Literatur Deutschlands, wenn wir von Kämpfen im Schoße der preußischen Regierung selbst lesen, ob Postkutsche oder Eisenbahn zwischen Berlin und Potsdam? Jungdeutschland war eben überall, nicht bloß in der Literatur.

Nach ewigen Menschheitgesetzen vollziehen sich alle großen geistigen Umschwünge eines Volkes. Wiederholt schon wurde an den Wendepunkten der deutschen Literaturgeschichte auf das bezwingendste aller Lebensgesetze hingewiesen: das Emporsteigen einer neuen Jugend. Ohne sie keine neue Literatur, denn Wörter wie Strömungen und Einflüsse sind eben nur Wörter. Die Literaturgeschichte wie jede andere Geschichte hat zum letzten Grunde die Ablösung der Menschengeschlechter.

In Deutschland hat jeder tiefe Umschwung der Anschauungen und Ziele von jeher mehr oder minder seine Mittelpunkte in den Universitäten gehabt. Für das Junge Deutschland wurde die erst 1810 gegründete Berliner Universität zum weitstrahlenden Leuchtturm. Nicht daß die berühmten Professoren zum Jungen Deutschland zu rechnen wären, die Schleiermacher, Lachmann, Bopp, Boeckh, Raumer, Ritter; aber sie alle trugen bewußt oder unbewußt zur Ausgießung eines neuen Geistes in die deutsche Jugend bei, am meisten

der Beherrscher der damaligen Philosophie, die eine Art von Staatsphilosophie durch ihn geworden war: der Schwabe **Georg Wilhelm Friedrich Hegel** (1770—1831). Seit den Zeiten der Herrschaft des Aristoteles hat nie wieder ein Philosoph eine so bezwingende Gewalt über die Geister geübt, wie Hegel mit seiner Lehre von der Allmacht der Idee. Regierungen und Regierte schöpften aus ihr die Berechtigung ihres Tuns; das Junge Deutschland entnahm ihr die schärfsten Waffen zu ihrem Kampfe der Ideen gegen die Macht.

Goethe hat bis in die Anfänge des Jungen Deutschlands hinein gelebt; ja er hat noch die Angriffe erfahren, die eine neue „fordernde Periode" auf ihn unternahm. Es begann das neue Weltalter der Zeitbejahung im schroffen Gegensatz zur „Zeitablehnung", als deren „Genie" die Jungdeutschen den alten Goethe ansahen. Das Zeitalter kündigte sich geradezu durch die Verwerfung Goethes als eines Lebensführers an. Gesinnung und Zeitverständnis wurden wichtiger als bloße Kunst. Was Heine nachmals so witzig von seinem Tanzbären Atta Troll rühmte: „Kein Talent, doch ein Charakter!", das wurde von den eigentlichen Jungdeutschen beinah zum Leitsatz gemacht. Und seltsam, der erste laute Rufer im Streit gegen Goethe, das heißt gegen die Kunst nur als Kunst, für die Kunst als sittliche und politische Macht, für die Gesinnung, für die Zeitliteratur, war **Wolfgang Menzel** (1798—1873) aus Waldenburg in Schlesien, ursprünglich ein Burschenschafter, ein Freund Börnes, Heines und Gutzkows, dann ihr wütender Feind und zuletzt ihr heimtückischer Anzeiger bei den deutschen Regierungen. Der Burschenschafter Menzel mit dem Wahlspruch: „Deutschland und Tugend!" wurde zum wütendsten Bekämpfer Goethes, weil er beides an ihm vermißte. Damals schrieb er: „Die Bedingung alles gesunden Gedeihens in Wissenschaft und Kunst ist ein öffentliches Leben"; er rühmte dessen „plastische Kraft", und erst in den erbitterten Kämpfen mit dem Jungen Deutschland schrieb er die Sätze: „Die jetzige Stille ist der deutschen Art vollkommen angemessen, die Deutschen befinden sich wohl dabei. — Ich möchte es einen Pflanzenschlaf nennen, ein stilles, gedeihliches Wachstum." Die ganze damalige Literatur ist voll des Gegensatzes zwischen der alten Kunst und der neuen. **Wienbarg**, der in seinen **Ästhetischen Feldzügen** der Kunstlehrer des Jungen Deutschlands wurde, schrieb aus den Seelen der jungen Schriftsteller heraus:

Die Schriftstellerei ist (nicht mehr wie früher) kein Spiel schöner Geister, keine unschuldige Ergötzen, keine leichte Beschäftigung der Phantasie mehr; sondern der Geist der Zeit, der unsichtbar über allen Köpfen waltet, ergreift des Schriftstellers Hand und schreibt im Buch des Lebens mit dem ehernen Griffel der Geschichte. Die Dichter und ästhetischen Prosaisten stehen nicht mehr wie vormals allein im Dienst der Musen, sondern auch des Vaterlandes, und allen mächtigen Zeitbestrebungen sind sie Verbündete.

Und Heine schrieb noch vor dem Ausbruch der Julirevolution und dem ersten Auftreten Gutzkows, ja noch vor der festen Prägung des Wortes vom Jungen Deutschland an Varnhagen von Ense:

Der Schiller-Goethische Xenienkampf war doch nur ein Kartoffelkrieg, es war die Kunstperiode, es galt den Schein des Lebens, die Kunst, nicht das Leben selbst. Jetzt gilt es die höchsten Interessen des Lebens selbst, **die Revolution tritt in die Literatur.**

Mit dem Wandel der Auffassung vom Zwecke der Kunst wandeln sich auch die Formen. Das dicke Buch, ja der bogenlange Aufsatz weicht zurück hinter die zugespitzte kurze Abhandlung. Der **Journalismus** tritt seine noch junge Herrschaft an. „Journale sind unsere Festungen", schreibt Heine der Kämpfer; das **Feuilleton** wird eines der wichtigsten literarischen Mittel. Und neben der Macht der Presse gewinnt eine andere öffentliche Literaturform nie zuvor dagewesene Macht über das gesamte Volk: das **Theater**. Aus einer bloßen Kunststätte wird es zur Rednerbühne in einer Zeit, die noch kein deutsches Parlament kennt. Gutzkow sagt bei einer Rückschau auf die Anfänge des Jungen Deutschlands (in der Vorrede von 1871 zur Gesamtausgabe seiner Schriften):

Eine ganze Epoche der deutschen Literatur muß die der Bücherverbote genannt werden, die Epoche der Bundestagsverfolgungen, der souveränen Zensurtinte und eines allgemeinen polizeilichen Giftlegens. —

Gegen dieses Gift erfand man ein Gegengift, die „Tendenz", und namentlich wurde die Bühne der Ort, wo sich beide, Zensur und Tendenz, zuweilen wie auf Tod und Leben bekämpften.

Die Literatur wird Politik, und dadurch wird sie viel geräuschvoller als selbst die der Stürmer und Dränger von 1770. Schon bei Uhland finden wir politische Regungen bis in seine Lieder, bei ihm allerdings nur für das „alte württembergische Recht". Bei Platen gibt es allerlei Politik, freilich wenig deutsche, zumeist Moskowiterhaß und Polenschwärmerei. Auf die politische Seite in Chamissos späteren Dichtungen wurde schon hingewiesen (vgl. S. 777). Man las mit Vorliebe französische Revolutionsgeschichte und dichtete sie zu formlosen Dramen um. Man verfolgte mit Spannung die Parlamentsreden Frankreichs und Englands; man blickte voll Neid auf das so reiche öffentliche Leben andrer Länder. In den Reisebildern zieht Heine einen Vergleich zwischen der kraftvoll hervortretenden Lebensfülle des englischen Volkes mit seinen „Assisen, Parlamentsdebatten usw." und den deutschen „literarischen Fraubasereien und dem Theatergeklätsche". Wie man den Krieg als eine „Politik mit gewaltsamen Mitteln" bezeichnet, so darf man die Literatur des Jungen Deutschlands die Politik mit literarischen Mitteln nennen.

Zum ersten Mal zeigen sich auch neben der Politik im engeren Sinne bei den Jungdeutschen soziale Bestrebungen. Einige jungdeutsche Schriftsteller treten in Beziehung zu den Arbeitern, die sich als Klasse zu fühlen beginnen; soziale Fragen werden bei Gutzkow, Laube und Mundt gestreift, bei Heine mit erstaunlicher Fernsicht erörtert. Schlagwörter aus der Fremde, besonders aus Frankreich, werden nachgesprochen. Die schon in Heinses Ardinghello verkündete „Emanzipation des Fleisches", wenn auch noch nicht mit diesem Kennwort, wird wie eine ganz neue Entdeckung von den Jungdeutschen zur absichtlichen Verblüffung der Philister in die Welt hinausgeschrieen. Gutzkow predigt sie in der „Wally", Laube im „Jungen Europa"; Mundt schreibt in seiner „Madonna": „Die Welt und das Fleisch müssen wieder eingesetzt werden in ihre Rechte".

Der 1824 in Griechenland gestorbene Byron, der auf Goethe eine rein künstlerische Wirkung geübt hatte, steckte das Junge Deutschland mit seiner Weltanschauung an, und von ihm ging die Literatur des „Weltschmerzes" aus. Ähnlich den ganz gesunden, munteren Jünglingen des Göttinger Hains mit ihrer Empfindsamkeit hielten es die lebenslustigen frischen Zwanzigjährigen vom Jungen Deutschland für wohlanständig, die durch Chateaubriand und Byron in Mode gebrachte Weltverzweiflung ins Deutsche zu übersetzen. Namentlich Heine treibt sein modisches Spiel mit dem Weltschmerz, Alexander von Ungern-Sternberg (vgl. S. 838) schreibt seinen Roman „Die Zerrissenen"; aber der klare, modefeindliche Immermann spottet über den „Fluch des gegenwärtigen Geschlechtes, auch ohne alles besondere Leid sich unselig zu fühlen".

Stärker noch als der Einfluß Byrons war der von französischen Dichtern und Denkern. Die Romane von Georges Sand (1804—1876) haben auf die Männer vom Jungen Deutschland ebenso stark eingewirkt wie auf die schreibenden Frauen. Dazu kamen soziale und religiöse Gedanken wie die von Claude de St. Simon, dem Begründer des kommunistischen „Saint-Simonismus", der von seinem Schüler Enfantin sogar vorübergehend in die Wirklichkeit übertragen wurde, und des neben Straußens Leben Jesu vielleicht am tiefsten wirkenden Religionsbuches jener Zeit: der Worte eines Gläubigen (1833) des französischen Abbé Lamennais (1782—1854). Daß nicht Rahel von Varnhagen, die sie in der Nähe hatten, sondern die ihr an geistiger Ursprünglichkeit und Tiefe nachstehende Georges Sand die Jungdeutschen am stärksten beeinflußt hat, war echt deutsch.

Zählt man vom Jahr 1832, dem Erscheinen von Gutzkows „Briefen eines Narren an eine Närrin", den Ausbruch der Geistesumwälzung durch das Junge Deutschland, so hatten die öffentlichen Gewalten den jungen Schriftstellern drei Jahre leidlichen Frieden gelassen, ehe auch sie ihre Literaturpolitik begannen. Vielleicht hätte der Deutsche Bundestag aus sich heraus überhaupt nicht den Entschluß gefaßt, gegen jene ganze Richtung einzu-

schreiten, die ihm nicht paßte, hätte er nicht von einem Überläufer aus dem jungen Heerlager den Anstoß bekommen. Im September 1835 begann Wolfgang Menzel, der sich schon durch eine Geschichte der deutschen Literatur (1827) voll heftiger Angriffe auf Goethe einen übeln Namen gemacht hatte, in seinem „Literaturblatt" eine Reihe von wütenden Aufsätzen gegen Gutzkows Wally zu veröffentlichen, die sich durch sechs Nummern bis in den November zogen und durch die Wildheit ihrer Anklagen die Aufmerksamkeit der ganzen deutschen Leserwelt, aber auch des Bundestages erregen mußten. Aus gewissen Wendungen jener Aufsätze geht zweifellos hervor, daß Menzel die Staatsgewalt zum Eingreifen veranlassen wollte. Er, der in seiner Literaturgeschichte geschrieben hatte: „Die Nationalliteratur muß Zusammenhang haben mit den großen allgemeinen Fragen und Interessen der Nation und der Zeit", beschimpfte nun aufs gröbste den jungen ehemaligen Freund und Gesinnungsgenossen Gutzkow, nannte sein Werk und das ganze Junge Deutschland „eine Schule der frechsten Unsittlichkeit und raffiniertesten Lüge", malte das Gespenst der Aufstachelung der „anarchistischen Elemente der untersten Gesellschaft" an die Wand, sprach von der „Bestialität und Raubluft, die in den Höhlen der Verworfenheit, den großen Haupt- und Fabrikstädten geweckt würden" (durch einen Roman!), und klagte die jungen ebenso deutsch wie er gesinnten Jünglinge und Männer an, daß sie „alles verhöhnen, was noch an der deutschen Nationalität hängt". Diese kaum versteckte Aufforderung zur gewaltsamen Unterdrückung der ganzen Literatur des Jungen Deutschlands erließ Menzel erst, als Gutzkow und Wienbarg eine große neue Zeitschrift, die Deutsche Revue, angekündigt hatten, die Menzels Literaturblatt zu vernichten drohte. Niemals hat sich der Verfasser jener Anklage von dem Vorwurf reinigen können, den die gesamte junge deutsche Schriftstellerwelt gegen „Menzel den Denunzianten" erhob.

Am 10. Dezember 1835 beantragte Österreichs Gesandter Graf von Münch-Bellinghausen beim Bundestage, „die schlechte Literatur, die als antichristlich, gotteslästerlich und alle Sitte, Scham und Ehrbarkeit absichtlich mit Füßen tretend zu bezeichnen ist", zu unterdrücken. Er erklärte, die Verfasser dieser schlechten Literatur „haben sich zu diesem Ende als eigene literarische Koterie unter dem Namen des Jungen Deutschlands konstituiert", hob mit besonderem Unwillen Gutzkows Wally, Wienbargs Ästhetische Feldzüge heraus und beantragte die Aufbietung der „Straf- und Polizeigesetze" gegen die namentlich genannten Übeltäter der „bekannten literarischen Schule des Jungen Deutschlands": Heine, Gutzkow, Wienbarg, Mundt und Laube. Der verkehrte literarische Sprachgebrauch von den „literarischen Schulen" fand damals seine furchtbare Ahndung. Der Bundestag machte aus dem Antrag in derselben Sitzung einen Beschluß, und nun begann eine Verfolgung, wie sie in protestantischen Ländern nie zuvor erlebt war. Nicht bloß die schon gedruckten Schriften wurden verboten, verfolgt und bestraft, sondern auch alle „noch zu edierenden Werke" geächtet. Der bürgerliche Tod wurde also über all die jungen Schriftsteller verhängt, denn sogar „alle öffentlichen Rezensionen und Beurteilungen der verbotenen Schriften" wurden untersagt; auch die Namensnennung und Wiedergabe der Titel ihrer Schriften wurde mit Strafe bedroht. Immermann traf den Nagel auf den Kopf mit den Worten: „Das Unglück unserer Zeit besteht darin, daß die Regierten mehr Geist besitzen als die Regierenden." Die Regierenden aber besaßen mehr Macht, und diese übten sie schonungslos. Es ist noch zu milde, was Treitschke über jene unheilvolle Zeit gesagt hat: „Die deutsche Politik sank zur deutschen Polizei herab." Ein harmloses Buch von Mundt mit Aufsätzen über die Rahel, Tieck und Georges Sand wurde verboten, weil es von Mundt war; auch sein Werk über die deutsche Prosa durfte in Preußen nicht erscheinen. Selbst Fichtes Reden an die deutsche Nation durften nicht neu gedruckt werden. Von den Küsten der Ostsee bis zu den Ufern des Bodensees herrschte der von Gentz verkündete Grundsatz: „Das oberste Gesetz des europäischen Bundes heißt Zensur." Der einzige Schriftsteller, der gegen jenen Ächtungsbeschluß Rechtseinspruch erhob, war Heine. Von Paris

sandte er als „beider Rechte Doktor“ mit hohnvoll ernster Maske ein Schreiben „An die hohe Bundesversammlung“, worin es u. a. heißt:

Sie haben mich angeklagt, gerichtet und verurteilt, ohne daß Sie mich weder mündlich noch schriftlich vernommen, ohne daß jemand mit meiner Verteidigung beauftragt worden, ohne daß irgend eine Ladung an mich ergangen. So handelte nicht in ähnlichen Fällen das heilige römische Reich, an dessen Stelle der Deutsche Bund getreten ist; Doktor Martin Luther glorreichen Andenkens durfte, versehen mit freiem Geleite, vor dem Reichstage erscheinen und sich frei und öffentlich gegen alle Anklagen verteidigen.

Die hohe Bundesversammlung begrub Heines Einspruch in einem Ausschuß. Natürlich hatte Heine nichts andres erwartet, und in Versen tröstete er sich und die Leidensgefährten: „Und wird uns der ganze Verlag verboten, So schwindet am Ende von selbst die Zensur.“

Der Bundestagsbeschluß gegen das Junge Deutschland erschien selbst einigen Regierungen, die ihm zugestimmt, als gar zu ungeheuerlich: die preußische ließ im Februar 1836 erklären, „daß die Benannten ihre literarischen Produkte auch ferner mit diesseitiger Zensur unter ihrem Namen drucken und erscheinen lassen dürfen“, und schon 1842 hob der Bundesrat selbst jenen unmöglichen Beschluß feierlich wieder auf. In demselben Jahre wurde im königlichen Schauspielhause zu Berlin ein Drama von jenem Karl Gutzkow aufgeführt, dessen Wirken als antichristlich, gotteslästerlich usw. gebrandmarkt worden war.

Der Name Junges Deutschland klingt sehr deutsch, war jedoch fremden Ursprungs, der Giovine Italia oder der Jeune France nachgebildet. Gutzkow spricht schon in einem Briefe vom November 1833 an Cotta von einer Jeune Allemagne. Im April 1834 widmete Ludolf Wienbarg seine Ästhetischen Feldzüge ausdrücklich dem „Jungen Deutschland“, und amtlich abgestempelt wurde dieser Titel durch den Bundestagsbeschluß. Von einer „konstituierten Koterie“, wie sich der Antrag des Grafen Münch ausdrückte, wohl gar von einem „Autorenverein mit Ludolf Wienbarg und Dr. Gutzkow an der Spitze“, wie es in seinem etwas früheren Schreiben hieß, kann nicht die Rede sein. Hätten die Machthaber Heines Forderung freien Geleites und ungehinderter Verteidigung den fünf Jungdeutschen erfüllt, so hätten sie bei gutem Willen erfahren, was wir heute bestimmt wissen: daß weder ein Verein noch eine Verschwörung bestand, daß auch kein Umsturz geplant wurde, sondern daß die jungen deutschen Schriftsteller das neue Kunstziel der engeren Verschmelzung von Dichtung und Leben anstrebten. Das Junge Deutschland forderte und übte die Lossagung von der Romantik, die Abwendung von der Kunst nur der Kunst wegen. Heine bezeichnet die Schriftsteller des Jungen Deutschlands als solche, „die keinen Unterschied machen wollen zwischen Leben und Schreiben, — die zu gleicher Zeit Künstler, Tribune und Apostel sind“.

Um die künstlerischen Ziele der jungdeutschen Schriftsteller hätte sich der wenig literarischgebildete Deutsche Bundestag schwerlich gekümmert, wenn sie nur nicht auch Politik getrieben hätten. Das politische Ziel des Jungen Deutschlands war dasselbe wie das der Burschenschaft, über die sich Bismarck am Abend seines Lebens (21. April 1895) aus genauer persönlicher Erinnerung ausgesprochen hat: „Republikaner sind die Burschenschafter kaum gewesen, vielleicht Imperialisten; sie waren kaiserlich-national.“ Einen überzeugten Republikaner hat es unter den Jungdeutschen kaum gegeben; selbst Börne war gleichgültig gegen die Regierungsform Deutschlands; seine Leidenschaft galt der Einheit, Macht und Freiheit des Vaterlandes. Der vom Bundestag 1835 geächtete Laube saß 1848 in der Paulskirche zu Frankfurt auf den Bänken der erbkaiserlichen Partei, und bei Gutzkow und Mundt, aber schon bei Börne (vgl. S. 857) begegnen wir der festen Überzeugung, die Lösung der deutschen Frage könne nur durch Preußen erfolgen. Wie Byron in seiner „Vision des jüngsten Gerichts“ den Schatten des Junius sagen läßt: „Ich liebte England und hab' Ihn gehaßt (Georg III.)“, so hätten die Jungdeutschen auf die Frage nach ihrem politischen Bekenntnis einfach sagen dürfen: „Wir lieben Deutschland und hassen die schlechte Politik des Bundestages.“

Heute dürfen wir wohl sagen: zum wirklichen Jungen Deutschland hat damals jeder gehört, der an eine schönere Zukunft Deutschlands als die vom Bundestage gutgeheißene glaubte. Zu der Zeit, da Börne, Gutzkow, Laube, Mundt von Deutschlands Aufgabe schrieben, studierte der preußische Junker Otto von Bismarck in Göttingen, und es ist keine Spitzfindigkeit, zu sagen: im Herzen hat auch er zum Jungen Deutschland gehört. Sechzig Jahre später hat er bekannt: „Ich hatte schon damals nationaldeutschen Glauben und glaubte an deutsche Einheit und ging die Wette ein, daß sie in zwanzig Jahren geschaffen sein würde. Es war Anno 1832, was nicht ganz zutraf." Der Student Bismarck hatte sich nur um vierzehn oder achtzehn Jahre verrechnet.

Mittelbar am meisten gefördert wurde die Einsicht in das wahre Wesen des Jungen Deutschlands durch Treitschkes parteiische Darstellung. Kein namhafter Schriftsteller hat ihm zugestimmt; von allen Seiten sind aufklärende Beiträge zur Kenntnis jener Morgendämmerung deutscher Einheit gekommen, und in einer ebenso fleißigen wie gewissenhaften Arbeit „Das junge Deutschland" (1892) hat Johannes Proelß die urkundlichen Beweise geliefert, daß Jungdeutschland nichts andres erstrebt hat, als was noch bei Lebzeiten der Meisten erreicht wurde. Gutzkow, Laube und Wienbarg haben die Aufrichtung des Deutschen Reiches erlebt. Treitschkes Vorwürfe laufen eigentlich darauf hinaus: die jungen Politiker der dreißiger Jahre haben in ihrer Verblendung nicht vorausgesehen, daß am 3. Juli 1866 die Schlacht bei Königgrätz, am 1. September 1870 die Schlacht bei Sedan geschlagen werden würden. In Wahrheit haben die Männer vom Jungen Deutschland mit allem Edelsten ihrer Bestrebungen durch die weltgeschichtlichen Ereignisse Recht bekommen, und mit 60 Jahren durfte Gutzkow in der Vorrede zur Gesamtausgabe seiner Werke von 1871 schreiben: „Die im neuen Glanz uns aufgegangene Sonne wird ihre befruchtenden Strahlen auf all unser Ringen, Schaffen und Gestalten herabsenken."

Zweites Kapitel.

Börne.

(1786—1837.)

Vielleicht nur wegen seines Alters, wohl auch weil die Anklage, „die rohe Sinnenlust allein als oberste Aufgabe des Menschengeschlechts zu predigen", auf ihn gar nicht gepaßt hätte, war Börne in dem Ächtungsbeschlusse des Bundestages nicht genannt worden. Und doch hatte er, als der Erste unter den Tagesschriftstellern der neuen Zeit, von der Kläglichkeit der öffentlichen Zustände Deutschlands gesprochen.

Juda Löw Baruch, nach seiner Taufe **Ludwig Börne**, wurde als Sohn eines wohlhabenden jüdischen Kaufmanns am 6. Mai 1786 in der Judengasse zu Frankfurt am Main geboren. Wie Moses Mendelssohn mußte auch er, in der jüdischdeutschen Mengselsprache aufgewachsen, sich das Werkzeug seiner Bildung, die reindeutsche Sprache, später mühevoll aneignen. Aus den Demütigungen des Knaben in einer Stadt, die ihre Juden im Anfang des 19. Jahrhunderts nicht viel anders behandelte als im Mittelalter, erwuchs bei Börne nicht Christen- oder gar Menschenhaß, sondern nur ein glühendes Gefühl für Gerechtigkeit, die stärkste Leidenschaft dieses sonst fast leidenschaftslosen Mannes. Da er nicht Handelsmann werden wollte und ihm jede andere höhere Laufbahn als die ärztliche verschlossen war, so studierte er in Gießen, dann in Berlin (1802) Medizin, wohnte im Hause der schönen Frau Henriette Herz (vgl. S. 696) und erlebte hier die einzige große Liebe seines Lebens, des 17jährigen Jünglings zu der 38jährigen Frau. Aus Verzweiflung ging er nach Halle und Heidelberg, studierte nach der Gleichstellung der Juden durch Napoleon Rechts- und Staatswissenschaft, bekam sogar ein kleines Amt bei der Polizei in Frankfurt, für Paßsachen, und begann seine Schriftstellerei mit vermischten Aufsätzen und Kritiken. Nach den Freiheitskriegen verlor er als Jude sogleich sein Amt und fuhr fort zu schreiben. Aus freier Überzeugung ließ er sich 1818 taufen, weil „jeder, der Liebe hat, Christ ist",

bewarb sich aber nicht wieder um eine Anstellung. Sein Verhältnis zum Judentum als Religion war von jeher teilnahmlos; zum Christentum als höherem Menschentum so unerschütterlich, daß er Straußens Leben Jesu gegenüber kalt, ja abweisend blieb.

Sogleich nach dem Ausbruch der Juli-Revolution eilte er nach Paris, wo er der Mittelpunkt aller geistig strebenden deutschen Kreise wurde. Auf dem Hambacher Fest (vgl. S. 849) erschien er als der gefeierte freiheitliche Politiker; dort hat er zum letzten Mal Deutschland gesehen. Von jeher schwächlich und kränkelnd, starb er in Paris am 12. Februar 1837 an einem Blutsturz und wurde auf dem Friedhof Père Lachaise bestattet. Über seinem Grabe erhebt sich ein von David d'Angers geschaffenes Denkmal.

Bei einem Schriftsteller wie Börne, der kein größeres Kunstwerk, sondern nur Sammlungen von Zeitungsaufsätzen hinterlassen hat, ist angesichts seiner tiefen Wirkung auf die Zeitgenossen die Frage nach dem Charakter so wichtig wie die nach den Schriften. Er war in den nicht immer lauteren Kämpfen der Zeit ein lauterer Mensch: so hat das Urteil schon bei den Edlen unter seinen Gegnern damals geklungen. „Ich strebte nicht nach dem Ruhme eines guten Schriftstellers. Meine Nation hat mir ein heiliges Amt aufgetragen, das ich verrichte, so gut ich kann." Als Charakter steht er über den meisten jungdeutschen Schriftstellern. Es war etwas vom Cato Censorius in ihm, und mit seinem Idealismus erinnert er an Spinoza.

Börne hat als **Journalist** begonnen und ist Journalist bis an sein Ende geblieben. Gleich durch die Zeitschrift **Die Wage** (1818) wurde er neben Görres der einflußreichste Tagesschriftsteller. Aber doch nicht bloß immer für den Tag: bei allem, was er schrieb, richtete er den Blick auf eine ferne ideale Zukunft, die er erreichen helfen wollte. Der römische Spruch: „Das Herz macht beredt" lautete bei Börne: „Was ich geschrieben, wurde mir von meinem Herzen vorgesagt. Ich mußte." Daher bei ihm keine Gefallsucht im Stil wie bei so vielen damaligen Tagesschriftstellern, namentlich bei Heine. Er hat sich nie gebrüstet, mehr zu sein als ein Journalist: „Ich habe keine Werke geschrieben; ich habe nur meine Feder versucht auf diesem, auf jenem Papier." Er steht nicht vor uns in einer vor dem Spiegel der Eitelkeit ausgeprobten Fechterstellung, sondern wir fühlen beim Lesen seiner zornflammenden oder witzigen Flugschriften, daß er zur Feder gegriffen, weil er „mußte". Metternich, der feine Würdiger des politischen Stils auch beim Gegner, hatte ihn für seine Zwecke in Dienst nehmen wollen, wie es ihm mit Gentz, mit Friedrich Schlegel, mit Adam Müller geglückt war; der sonderbare Schwärmer Börne hatte nicht gewollt. Und was ebensoviel wert ist: er hat sich seiner Weigerung nie gerühmt.

Von seinen vermischten Aufsätzen sind zu erwähnen die humorvollen: Die Postschnecke, Der Eßkünstler und Der Narr im Weißen Schwan. Ferner die „Bemerkungen über Sprache und Stil" mit ihren feinen Beobachtungen zur Völkerpsychologie. Inhaltlich und sprachlich am höchsten aber steht Börnes **Gedenkrede auf Jean Paul** (2. Dezember 1825), eines der schönsten Stücke deutscher Begeisterungsprosa, das Wärmste, was je aus Börnes Feder geflossen. Einige klassische Sätze daraus sind fast sprichwörtlich bekannt geworden:

Jahrhunderte ziehen hinab, die Jahreszeiten rollen vorüber, es wechselt die Witterung des Glückes, die Stufen des Alters steigen auf und nieder. Nichts ist dauernd als der Wechsel, nichts beständig als der Tod. Jeder Schlag des Herzens schlägt uns eine Wunde, und das Leben wäre ein ewiges Verbluten, wenn nicht die Dichtkunst wäre.

Von ganz andrer Art ist seine zweite berühmte Schrift: **Menzel der Franzosenfresser** (1837): wer den zornschnaubenden und witzsprühenden Journalisten Börne kennen will, muß sie gelesen haben. Sie war noch wirksamer als Heines „Menzel der Denunziant" und hat den Gegner literarisch vernichtet. Dabei blieb Börne, trotz den schärfsten Angriffen auf den Schriftsteller, in den Grenzen männlicher Selbstachtung gegenüber dem Menschen.

Börnes Hauptwerk der Masse nach sind die **Briefe aus Paris**, die er an eine innigbefreundete Dame, eine Frau Wohl in Frankfurt, gerichtet hat über Pariser Zustände und

deutsche Politik. Sie umfassen die Zeit vom September 1830 zum März 1833. Sie wollen nicht gelesen sein von der Höhe unserer glücklich errungenen Einheit, sondern mit Versenkung in Herz und Geist eines von der Zensur gehudelten Schriftstellers zur Zeit des Bundestages. Was Unerfreuliches darin ist, entstammt dem empörten Vaterlandsfreund, der Berichte aus der Heimat über deutsche Zustände nach Art der im Auslande Lebenden verallgemeinernd übertrieb. Börnes Pariser Briefe sind eine wichtige Quelle nicht nur zur Zeitgeschichte, sondern mehr noch zur Geschichte der Stimmungen in der damaligen deutsch und freiheitlich empfindenden Welt. Und da Börne die Tagesfragen fast immer ins Allgemeinmenschliche steigerte, so sind die Pariser Briefe mit ihrem glänzenden Stil am meisten vor dem Veralten geschützt.

Als kritischer Schriftsteller hat Börne für uns nur noch Wert durch die Form. Ihm fehlte, wie so vielen berühmten Kritikern, der Sinn für das Wesen der Poesie. Die Hauptsache bleibt für Börne die Gesinnung einer Dichtung, also im Grunde nichts anderes als ihr Nutzen. An Schillers Tell läßt Börne kein gutes Haar, weil er gegen Tells Tat Vorwürfe, hergenommen aus der heutigen bürgerlichen Gesellschaft, erhebt und die dramatischen Notwendigkeiten ganz übersieht. Allerdings fügt er hinzu: „Sollte ich aber jetzt auf die Frage Antwort geben, wie es denn Schiller anders und besser hätte machen können, wäre ich in großer Verlegenheit." Wo keine politischen Gesinnungen in Frage kamen, sah er tiefer als andere Kritiker: Kleists Käthchen und Grillparzers Sappho hat er richtig gewürdigt.

Weil er vom Wesen der Poesie ebensowenig verstand wie Wolfgang Menzel, der Verfasser einer der ersten deutschen Literaturgeschichten, war Börne auch unfähig, den größten deutschen Dichter zu begreifen. Menzel haßte Goethe als undeutsch und unsittlich; Börne haßte ihn, weil Goethe gar keine oder eine andre politische Weltanschauung hatte als die demokratische. Er bewunderte nur Goethes Jugendwerke: Götz, Werther, Egmont. „Seit ich fühle, habe ich Goethe gehaßt; seit ich denke, weiß ich warum." Und warum? Aus demselben Grunde, aus dem auch Gutzkow offen erklärte, daß er „die Aristokratie Goethes" hasse. Heine, der sich an Goethes angeblich aristokratischer Politik nicht stieß, schrieb über Börnes Goethehaß treffend: „Goethes künstlerische Form hielt er für Gemütlosigkeit. — Er glich dem Kinde, welches, ohne den glühenden Sinn einer griechischen Statue zu ahnen, nur die marmornen Formen betastet und über Kälte klagt."

Unter den Aphorismen Börnes sind manche fast zu geflügelten Worten geworden, so das von den „Ministern, die wie die Butterbrote immer auf die gute Seite fallen", oder von dem „Schüler der Diplomatik, der drei Dinge zu lernen hat: erstens französisch sprechen, zweitens nichts sprechen, und drittens die Unwahrheit sprechen." Es stehen aber noch feinere da, z. B.:

> Es ist leicht, den Haß; schwer, die Liebe; am schwersten, die Gleichgültigkeit zu verbergen. — Die Gebrechen des französischen Dramas sind die ihrer Nationalität; die Gebrechen des deutschen Dramas zeugen von der Unnationalität der Deutschen, und das ist zum Verzweifeln.

Der Mann, der diesen Satz geschrieben, kann kein vaterlandsloser Mensch gewesen sein. Börnes ganze Politik läßt sich in die Worte zusammenfassen: Er hat Deutschland und die Freiheit über alles geliebt, mehr als sich selbst. In den 30er Jahren gab es kaum einen zweiten deutschen Schriftsteller mit so leidenschaftlicher Vaterlandsliebe wie Ludwig Börne aus der Frankfurter Judengasse. Könnte Vaterlandsliebe je zur Krankheit werden, dann hat Börne an dieser Krankheit gelitten. Selbst Menzel hat von ihm geschrieben, Deutschland sei Börnes Braut, und wenn er es hart anfahre, so sei es nur das Schmollen eines Liebenden. Und Börne über sich selbst:

> Käme ein Gott zu mir und spräche: ich will dich in einen Franzosen umwandeln mit allen deinen Gedanken und Gefühlen, mit allen deinen Erinnerungen und Hoffnungen, ich würde ihm antworten: ich danke, Herrgott; ich will ein Deutscher bleiben mit allen seinen Mängeln und Auswüchsen.

Ein Franzose aber hat sehr richtig von Börnes Franzosentum gesagt: „Er liebte Frankreich im Interesse Deutschlands." In französischer Sprache und für Franzosen hat Börne geschrieben:



Heinrich Heine.
(1797—1856.)

Zu S. 857.

Das deutsche Leben gleicht einer hohen Alpengegend; es ist groß, königlich, die Krone der Erde, die mit ihren ewigen Gletschern schimmert. Deutschland ward das reinste Sonnenlicht, den andern Ländern die Wärme der Sonne. — Dort sind die Quellen der großen Ströme der Geschichte, der großen Nationen und der großen Gedanken. Den Deutschen das Genie, den Franzosen das Talent; den einen die schöpferische, den andern die anwendende Kraft.

Wenn zu Börne von Abtretungen deutschen Bodens an Frankreich gesprochen wurde, gebrauchte er, wie Heine erzählt, Ausdrücke, die sich inhaltlich mit bekannten Äußerungen Bismarcks decken, in der Form noch viel derber sind. Und daß er bei allem hochfliegenden Idealismus nicht blind für die Wirklichkeit der deutschen Zukunft gewesen ist, beweisen die Sätze in seinen „Schüchternen Bemerkungen über Österreich und Preußen" schon von 1818:

Preußen ist eine deutsche Macht. Deutschlands Geist ist in Preußen, und der ists, der den Körper regiert. — Preußens Grenzen schlottern ihm wie ein weites Kleid um die Glieder; es muß und wird durch Wachsen das Kleid auszufüllen suchen.

Börne hat kein Kunstwerk, aber einen Stil hinterlassen. Er besitzt nicht die Fülle des Wissens und der menschlichen Anliegen wie Lessing, aber er hat viel von dessen Wahrheit und Klarheit. Sein ernster Stil ist der Lessingsche, sein heiterer stammt von Jean Paul. Börne ist witzig, aber nicht aus Eitelkeit, sondern weil man „ohne Witz nicht auf die Menschheit wirken kann". Und von seinem zornmütigen Stil hat er selbst gesagt: „Ich bin kein Zuckerbäcker, sondern ein Apotheker." Gutzkow hat mit feinem Ohr aus Börnes heftigstem Schelten den liebenden Unterton herausgehört: „Börne schmäht nicht aus Haß, sondern wo er zu hassen scheint, sieht man nur solchen Haß, der, wenn er gedurft hätte, sich bald in Liebe verwandelt hätte." — Von Börnes Sprache ist zu rühmen, daß er sie auch in der Fremde rein gehalten hat; in seinen Pariser Briefen stehen viel weniger Fremdwörter als in Heines.

Börne ist keiner unserer größten Schriftsteller, aber unter den deutschen Prosaikern vom zweiten Range nimmt er eine nicht mehr zu erschütternde Stellung ein. Selbst Grillparzer, der immer mäkelnde, gestand: „Es ist etwas in ihm, was an Lessing erinnert", und der strenge Tagebuchrichter Hebbel zeichnete für sich auf: „Börne ist die merkwürdigste Erscheinung, die ich kenne, ein Mensch, dem man nie im Einzelnen und immer im Ganzen Recht geben muß." Von der sich früher zuweilen zeigenden Überschätzung Börnes ist man zurückgekommen; im allgemeinen gilt heute das Wort, das Heine von ihm geschrieben: „Börne war weder ein Genie noch ein Heros. Er war ein Bürger der Erde, er war ein guter Schriftsteller und ein großer Patriot."

Drittes Kapitel.

Heine.

(1797—1856.)

Wäre sie groß die Zeit, wo du keck geschwungen die Geißel,
Klein nur hieße man dich, messend mit richtigem Maß.
Doch da elend die Zeit und klein, daß keine noch kleiner,
Darf man nennen dich groß, weil du die kleine verhöhnt. (Adolf Pichler.)

1. Heine als Mensch.

Ohne besondere literarische Kenntnisse hatte der Bundestagsgesandte Graf Münch doch das Richtige getroffen, als er am 10. Dezember 1835 zu seiner Ausrottungsanklage gegen die jungdeutsche Literatur erklärte: „An der Spitze derselben steht Heinrich Heine in Paris, welcher diese Töne bald nach der Julirevolution unter den Deutschen zuerst angeklungen hat." Heine hatte diese Töne schon lange vorher „angeklungen"; aber von dem Grafen Münch war nicht die feine literarische Bildung zu verlangen, die sein Gebieter Fürst Metternich besaß. Dieser kannte und liebte Heine als Dichter schon vor der Julirevolution. Hält man sich strenge an das Wort Junges Deutschland, so gehörte der damals 38jährige Heine überhaupt nicht zu der neuen Schule. Von einem Anderspitzestehen im Sinne eines Vereines und eines Vorsitzenden kann erst recht nicht die Rede sein. Daß

aber durch Heines Schriften die um ein halbes Menschenalter jüngeren Schriftsteller einige ihrer stärksten Anregungen empfangen hatten, war auch für eine so unliterarische Welt wie die des deutschen Bundestages offensichtig.

Um Heines Bedeutung als eines großen oder kleinen Dichters, als eines Menschen mit vielen menschlichen Gebrechen oder eines völlig verworfenen Bösewichtes, als eines eifernden Freundes seines Vaterlandes oder eines Vaterlandsverräters wird noch heute, fünfzig Jahre nach seinem Tode, gestritten. Mit einer Erbitterung, als wenn Heine nicht ein toter Dichter, sondern ein lebender politischer Parteiführer wäre. Es gibt in der gesamten Weltliteratur keine heftiger umstrittene dichterische und menschliche Erscheinung als Heinrich Heine. Denken wir uns den Kampf um Heine als einen Rechtstreit, so fordert die Gerechtigkeit, daß er nicht aus Haß oder Liebe gerichtet werde, sondern aus seinen Dichtungen und seinem Tun, und nicht eher, als bis die Zeugnisse geprüft und die Tatsachen festgestellt sind, nicht nach Hörensagen und Anekdötchen, sondern nach den Urkunden der Geschichte. Und keiner darf dabei gehört werden, der, entgegen den urkundlichen Beweisen, falsches Zeugnis aussagt wider seinen Nächsten. Die Lächerlichkeit muß endlich aufhören, daß über einen längst der Geschichte angehörenden Dichter wie über einen Kämpfer der Gegenwart gehadert wird. Nicht blind zu loben oder zu tadeln, ist die Aufgabe der Nachwelt; sondern ohne Zorn und Vorliebe festzustellen und auszusprechen **das was war**. Kein Zorn vermag Wertvolles wertlos zu machen, keine Vorliebe Totes am Leben zu erhalten.

Heinrich Heine wurde am 13. Dezember 1797 in Düsseldorf als Sohn eines jüdischen Kaufmannes Samson Heine geboren. Er hatte ursprünglich Harry geheißen; erst nach der Taufe nahm er den Namen Heinrich an. Auf dem Gymnasium, dann auf der Handelschule seiner Vaterstadt vorgebildet, kam er mit 19 Jahren in das Geschäft seines reichen Onkels Salomon Heine in Hamburg, wo er sich mehr mit Gedichteschreiben als mit dem Kaufmannswesen befaßte. Sein Onkel hat später zu Gutzkow gesagt: „Hätte mein Neffe etwas gelernt, brauchte er nicht Bücher zu schreiben.“ Eine unerwiderte Liebe zu einer Base Amalie Heine schuf dem jungen Dichter bitteres Leid und häufte die Zahl seiner Liebeslieder. Er versuchte sich eine zeitlang erfolglos als selbständiger Kaufmann, ging dann Studierens halber 1819 nach Bonn, wo er bei Wilhelm Schlegel hörte, 1820 nach Göttingen, 1821 nach Berlin, wo er im Hause Varnhagens und der Rahel verkehrte, mit Grabbe, Fouqué, Chamisso, Hoffmann bekannt wurde und Verse schrieb. Daneben beschäftigte er sich mit Literaturgeschichte, Sprachwissenschaft, Juristerei und Philosophie. Im „Gesellschafter“ des Professors Gubitz erschienen damals einzelne Gedichte von Heine; die erste Liedersammlung kam 1821 in Berlin heraus. Das Lyrische Intermezzo entstand im Winter von 1823 auf 1824; sein Drama Almansor wurde in Braunschweig ausgepfiffen. Bei den Eltern, die nach Lüneburg gezogen waren, brachte er den Frühling 1823 zu, ging im Sommer ins Seebad Cuxhafen, kehrte nach Göttingen zurück, machte 1824 eine Reise durch den Harz und Thüringen, wurde von Goethe empfangen (Oktober 1824), nachdem er in einem Brief gebeten hatte: „Ich will gar nicht beschwerlich fallen, will nur Ihre Hand küssen und wieder fortgehen.“ Auf Goethes Frage, womit er sich jetzt beschäftige, antwortete er keck: „Mit einem Faust!“, wodurch der Empfang sehr abgekürzt wurde. Die juristische Doktorprüfung bestand er 1825 in Göttingen und ließ sich in Heiligenstadt taufen, um „das Entréebillet zur europäischen Kultur“ zu bekommen, mehr noch um zu irgend einer festen amtlichen Stellung zu gelangen. Auf einer Reise nach Norderney und England über Hamburg lernte er den Verleger Campe kennen, bei dem nachmals die vom Jungen Deutschland ihre Bücher erscheinen ließen. In jenem Verlage kam 1826 der erste Band der **Reisebilder** heraus und machte Heine zu einem berühmten Schriftsteller. Über Kassel, wo er die Brüder Grimm besuchte, über Frankfurt, wo er Börne kennen lernte, ging er 1827 nach München als Leiter einer Cottaschen Zeitschrift und

um vielleicht Professor an der Universität zu werden. In dieser Hoffnung reiste er 1828 nach Italien bis Florenz, sah aber bald jede Aussicht auf eine Staatsanstellung in Bayern oder sonstwo vereitelt. Auf die Nachricht von der tödlichen Erkrankung des Vaters kehrte er 1829 nach Deutschland zurück und schrieb in stiller Zurückgezogenheit in Potsdam (Frühling 1829) den dritten Band der Reisebilder mit der giftigen Erwiderung auf Platens rohe Beschimpfungen (vergl. S. 782). Auf Helgoland erreichte ihn im August 1830 die Nachricht vom Ausbruch der Juli-Revolution. Ohne Aussicht auf ein F rtkommen in Deutschland, ohne Unterstützung seines reichen Onkels reiste er im April 1831 nach Paris und begann seine Tätigkeit als politischer Briefschreiber für die Augsburger Allgemeine Zeitung des Cottaschen Hauses. Daß sein Auswanderungsentschluß nicht freiwillig war, ist jetzt erwiesen: Metternich, der ebenso wie Gentz von Heines Buch der Lieder entzückt war, hatte ihn vor den Folgen seiner die deutschen Regierungen weniger entzückenden Prosa warnen lassen. Der Bundestagsbeschluß von 1835 mit seinen Folgen für Gutzkow und Laube (vgl. S. 868 und S. 871) zeigte Heine, daß er unfehlbar als der „an der Spitze Stehende" noch Schlimmeres zu gewärtigen hätte, wenn er nach Deutschland zurückkehrte. Ja aus den 40er Jahren gibt es sogar Steckbriefe und Drohungen des preußischen Ministers des Innern gegen ihn mit sofortiger Verhaftung. Heine scheint die Gesinnungen der deutschen Regierungen ihm gegenüber besser gekannt zu haben als Heinrich von Treitschke, der aus der Rechtssicherheit im Deutschen Reiche nach 50 Jahren heraus behauptet hat, Heine hätte ruhig in Deutschland bleiben können.

Von Heines Leben in Paris ist nicht viel zu berichten. Er heiratete 1841 eine Französin Juliette (Mathilde) Mirat, deren Bildung nicht ausreichte, zu wissen, was ein Dichter sei; verkehrte freundlich gesellig mit allen hervorragenden Persönlichkeiten der französischen Kunst und Politik und schrieb zur Belehrung der Franzosen allerlei über deutsche Philosophie, Sagen und Literatur. Von jeher nervenschwach, von wütendem Kopfschmerz gequält, erlitt er 1845 einen lähmenden Schlaganfall, als die Hamburger Erben des mit Hinterlassung von 30 Millionen gestorbenen Salomon Heine sich weigerten, das dem Dichter versprochene Jahresgehalt, damals fast sein einziges Einkommen, anders als unter lächerlichen Bedingungen weiter zu zahlen. Von den unsäglichen Leiden eines zehnjährigen Sterbens wurde Heinrich Heine am 17. Februar 1856 durch den Tod erlöst; er ruht auf dem Friedhofe von Montmartre. Ein im Auftrage der Kaiserin Elisabeth von Österreich errichtetes Denkmal von dem dänischen Bildhauer Hasselriis schmückt sein Grab. Ein zweites Denkmal hat ihm die Kaiserin im Garten ihres Schlosses Achilleion auf Korfu errichtet. Den Heine-Brunnen von Herter, dessen Aufstellung in Düsseldorf von den Behörden seiner Vaterstadt abgelehnt wurde, haben die nordamerikanischen Deutschen in Newyork erworben.

Heines Leben kann nicht reich genannt werden. Er hat nur ein Jahrzehnt des Mannesalters in der Heimat, den größeren Teil in der ihm stets innerlich fremd gebliebenen Fremde verlebt, davon fast zehn Jahre als ein Sterbender in seiner „Matratzengruft", in der er nur sehen konnte, wenn er mit der Hand die Augenlider hob. Erschütternde Herzensereignisse außer der unglücklichen Liebe für ein hübsches Bäschen kennen wir nicht, und es ist zu bezweifeln, ob das für einen echten Liebesliederdichter hinreicht. Eine umwälzende Seelenentwicklung durch Lebenschicksale hat Heine nicht erfahren; nur das Sterbelager hat ihm die herzzerreißenden Klagetöne seiner letzten Lieder abgepreßt.

Zu einem Urteil über Heines menschlichen Charakter sind wir nur deshalb gezwungen, weil sein ganzes schriftstellerisches Werk durch und durch persönlich ist. Sonst müßte man sich auf Lessings immer noch zu beherzigenden Ausspruch von der persönlichen Beleidigung eines Schriftstellers durch jeden nicht ausschließlich aus seinen Schriften hergenommenen Tadel berufen (vgl. S. 423). Mit Ausnahme etwa von Mord oder Diebstahl ist Heine so ziemlich alles Niederträchtige nachgesagt worden, hoffentlich nur von Kritikern, die selbst ohne irgend einen seiner Fehler gewesen sind. Aus Parteihaß hat Treitschke

Heine sogar einen Vorwurf daraus gemacht, daß er nicht ordentlich habe zechen können, ja auch kein einziges Trinklied gedichtet habe. Heine hätte diese bedauerlichen Mängel mit einigen unserer großen Dichter, z. B. mit Mörike, geteilt. Aber Heine hat in der Tat einen der besten Beiträge zur deutschen Kneipseligkeit geliefert: das Gedicht vom Bremer Ratskeller „Im Hafen" (1826) in den Nordseebildern: „Glücklich der Mann, der den Hafen erreicht hat", und dieses prächtige Gedicht ist vor Hauffs „Phantasien im Bremer Ratskeller" entstanden.

Heines Wesen ist ganz nur zu begreifen aus seiner Geburt als Jude, aus Widersprüchen in Widersprüche hinein. Er war zur Zeit Napoleons geboren, als die Juden anfingen, sich beinah wie Menschen zu fühlen; als Deutscher, der die heimlichen Süßigkeiten deutscher Poesie und Sage früh empfand, mit halbfranzösischer Bildung erzogen; trotz großer Begabung fast von jedem andern Beruf als dem ihm verhaßten des Handels als Jude ausgeschlossen. Ohne den Halt einer religiösen Weltanschauung, denn das Judentum erschien ihm überhaupt „nicht als eine Religion, sondern als ein Unglück"; auf der Höhe seines jungen Ruhmes als deutscher Dichter von Platen wegen seines Judentums öffentlich beschimpft. Dazu arm, durch den Millionenonkel verwöhnt, wahrscheinlich auch tatunkräftig veranlagt. Fürwahr, es ist nicht sehr zu verwundern, daß sein Lebens- und Künstlerlauf eine andere Richtung einschlug als etwa der des reichgeborenen, sorgsam behüteten Michael Beer. Auch erwäge man, wenn man ohne pharisäische Überhebung Heines Charakter würdigen will, wieviel von unserer gerechten Abneigung gegen seine Gebrechen herrührt von Heines rücksichtsloser Offenheit, mit der er als echter Prahlhans seiner Laster sich selbst bloßstellt. Nicht jeder seiner unerbittlich strengen und fehlerlosen Richter hat an der gleichen gefährlichen Offenheit gelitten. Heines bis zur Würdelosigkeit gehender Mangel an Selbstbeherrschung; seine Unfähigkeit, die edlere Gesinnung über den Kitzel eines witzigen oder boshaften Einfalls siegen zu lassen; die Naturanlage seines Auges, besser das Lächerliche als das Ernste in den menschlichen Dingen zu sehen: es lohnt kaum darüber zu sprechen, denn fast jede Seite seiner Schriften zeigt diese Schwächen.

Was in ihm Edles lebte, hat er nicht so offen zur Schau getragen, und wir sind auf die Zeugnisse derer angewiesen, die ihn genau gekannt haben. Da ist sein grundsätzlicher Gegner Börne, der die auf verborgenem Grunde ruhende Wahrhaftigkeit Heines mit boshafter Wendung bezeugt:

> Gab es je einen Menschen, den die Natur bestimmt hatte, ein ehrlicher Mann zu sein, so ist es Heine. Er kann keine fünf Minuten, keine zwanzig Zeilen heucheln, keinen Tag, keinen halben Bogen lügen. Wenn es eine Krone gälte, er kann kein Lächeln, keinen Spott, keinen Witz unterdrücken.

Der Verfasser dieser Literaturgeschichte hat eine Reihe glaubwürdiger Männer gekannt, die mit dem Menschen Heine menschlich umgegangen sind. Der Dramatiker und Geschichtschreiber Klein, der Maler Max Michael, der von Heine schonungslos verspottete Dichter Wihl, der mit Heine durch jahrelange Freundschaft verbundene Alfred Meißner — sie alle haben ihm übereinstimmend berichtet, daß sie wenig gütigere, opferbereiter Freundschaft fähigere Menschen gekannt haben als den „Charakter ohne jede sittliche Kraft" Heinrich Heine. Es gehört zu seinem Spötterbilde, wenn er selbst über seine Hilfsbereitschaft, „zu jeder Geldsammlung für irgend einen edlen Zweck oder unverschuldetes Unglück mitzusteuern, beinahe mehr als seine Mittel es gestatteten", zu Meißner „lächelnd und wie zur Entschuldigung" sagte: „Ich liebe, von Zeit zu Zeit meine Visitenkarte bei dem lieben Herrgott abzugeben." Vielleicht das Beste über Heine den Menschen hat mit dem unfehlbaren Scharfblick der Jugend ein Göttinger Student Peters an einen gemeinschaftlichen Freund Spitta, den späteren frommen Liedersänger, 1822 geschrieben:

> Heine spielt Karten mit seinen tieferen Gefühlen. Nichts scheint ihm heilig genug zu sein, um es nicht dem Witze und seiner verhaßten Ironie zu opfern, und sein immer wiederkehrendes, gewöhnlich höhnisches Selbstauslachen am Schlusse verletzt mich. Aber man muß ihm auch nicht zu wehe tun: er ist bei all seinen leichtfertigen, boshaften und übermütigen Witzen in den letzten Gründen ein tieffühlender, weicher Mensch, den man durch ernste Vorwürfe leicht bis zu Tränen rührt.

---

2. — Der lyrische Dichter.

Heines **Buch der Lieder**, sein lyrisches Lebenswerk, erschien zuerst 1827. Es wurde von Auflage zu Auflage vermehrt und enthält in seiner Fassung letzter Hand: 1. Die Sammlung Junge Leiden, die Lieder von 1817 bis 1821 umfassend: Traumbilder, Lieder, Romanzen, Sonette; 2. das Lyrische Intermezzo (1822/23); 3. Die Heimkehr; 4. Die Lieder aus der Harzreise; 5. Die Nordseebilder; dazu eine Reihe ergänzender Anhänge. — Zwischen 1828 und 1842 sind die **Neuen Gedichte** erschienen mit den Einzelsammlungen: Neuer Frühling, Verschiedene, Die Legende Der Tannhäuser, Neue Romanzen. — Von 1839 bis 1846 sind die Zeitgedichte, meist politischen Inhalts, entstanden. — Die Sammlung **Romancero** erschien 1851 mit Liedern aus den Jahren 1846 bis 1851; die Unterabteilungen heißen: Historien (meist Balladen und Romanzen), Lamentationen und Lazarus, die letzte mit den Liedern von der Matratzengruft; Hebräische Melodien und Letzte Gedichte. Dazu kamen einige Dutzend Gedichte aus dem Nachlaß, darunter die längere Dichtung Bimini.

Heines Ruhm als Dichter wird für alle Zeiten auf seinen Liedern, Balladen und Romanzen beruhen, auf nichts anderm. Seine später zu betrachtenden größeren Versdichtungen werden literarische Feinschmecker anziehen, können aber Heine nicht vor dem Versinken retten, sollte ihn einst seine Liederdichtung nicht mehr tragen. Zum Verständnis des Inhaltes der Lieder ist die Kenntnis seines Lebens und Charakters notwendig, denn die weitaus meisten sind persönliche Bekenntnisse; zur Beurteilung ihres dichterischen Wertes brauchen wir von Heines Person gar nichts zu wissen, sondern müssen uns an das halten, was sie uns selber sagen.

Wie wird der lyrische Wert von Heines Buch der Lieder vor der Nachwelt bestehen? Heine darf verlangen, daß wir ihn zunächst selbst über das Wesen des Dichters hören. In den „Bädern von Lucca", da wo er Platen die echte Dichterschaft bestreitet, steht zu lesen: „Von einem Dichter verlangt man zwei Dinge: in seinen lyrischen Gedichten müssen Naturlaute, in seinen epischen oder dramatischen Gedichten müssen Gestalten sein." Diese Erklärung reicht zur Prüfung Heines hin. Daß er kein dramatischer Dichter war, hat er wohl selbst gewußt; Gestalten sind in seinen Dramen Ratcliff und Almansor nicht. In seinen epischen Gedichten, also den Balladen und Romanzen, sind scharf gesehene und gezeichnete Gestalten, wie nur bei irgend einem epischen Dichter. Wie aber steht es mit Heines Lyrik? Hat er den echten Herzkammerton des Liedes? Nur ein wohlgeschultes Ohr kann diese Frage beantworten; indessen haben zwei Menschenalter deutscher Lyrik nach Heine uns besser zur Antwort befähigt als seine Zeitgenossen, und so darf folgendes Urteil ausgesprochen werden. Für den größten Lyriker nach Goethe konnte Heine in den 50er Jahren und bis in die 60er hinein gelten, heute nicht mehr. Wir haben seit Heines Tode nicht nur unter seinen lyrischen Zeitgenossen einige richtiger würdigen gelernt, so Eichendorff und Mörike; es sind auch nach ihm Lyriker vom ersten Range aufgestanden, die es mit Heine zwar nicht an Witz und geistiger Biegsamkeit, wohl aber an dem aufnehmen, worauf es in der Lyrik zuerst ankommt: an herzausfüllender, goldechter Empfindung und an dem starken, ganz eigenen Ausdruck dafür. Im besten Falle kann Heine noch als ein Gleicher unter Gleichen gelten, wenn Lyriker wie Storm, Keller, Konrad Meyer und selbst der als Sänger noch nicht voll gewürdigte Heyse genannt werden. An Heine selbst bewährt sich jetzt sein geistreiches Wort: „In der Literatur wie in den Wäldern der nordamerikanischen Wilden werden die Väter von den Söhnen totgeschlagen, sobald sie alt und schwach geworden." Am meisten steht dem Ruhm Heines als eines lyrischen Dichters im Wege die übergroße Zahl mittelmäßiger oder noch schlechterer Lieder, die uns in den allzu vollständigen Sammlungen überkommen sind. Die Zeit ist schon lange da, wo Heine wie so manche vor ihm als großer Dichter nur noch gerettet werden kann durch eine strenge Scheidung des Echten vom Unechten. Das Echte und wahrhaft Schöne würde einen dünnen Band füllen. Immer feiner und empfindlicher wird

unser Ohr für Gold oder Messing der Lyrik; und ebensowenig wie es dem Hasse gelingen wird, den Dichter Heine aus der deutschen Literaturgeschichte des Wertvollen ganz hinauszuschimpfen, kann kritiklose Bewunderung auf die Dauer einen großen Teil seines Buches der Lieder den Lesern als ewige Dichtung aufzwingen. Was unsern Eltern noch wunderschön klang, z. B. das Lied von dem einsam frierenden Fichtenbaum, der von einer Palme im Süden träumt, erregt heut ein Lächeln, und schon das kommende Geschlecht wird vielleicht darüber lachen. Die ewige Wiederholung von Traumgesichten, die allzu reichliche Tränenbegießung des lieben Ichs, die Übertreibung mit den vergiftenden Tränen eines unglückseligen Weibes, mit den Schlangen im Herzen oder ums Herz, dazu die Eintönigkeit des Jammers um die hartherzige Kusine, die durchaus einen Andern vorgezogen hat: das alles bewegt uns durchaus nicht mehr. Börne schon empfand die Unechtheit der Heinischen Tränenflut: „Er rührt nicht, wenn er weint, denn man weiß, daß er mit den Tränen nur seine Nelkenbeete begießt." Wir fühlen wirklich nichts mehr bei solchen Versen wie:

Es weinen die Großen und Kleinen,
Sogar die kalten Herrn,
Die Frauen und Blumen weinen,
Es weinen am Himmel die Stern',

weil zu einer so allgemeinen Rührung ein größerer Gegenstand gehört als die einzigeine lieblose Kusine.

Auch viel Altbackenes, geradezu Roccoccohaftes lebt bei Heine auf: die Nachtigallen und Veilchen und Rosen, die Herzen und Schmerzen, meist in fertigen empfindelnden Abgußformen, ungefähr wie bei den französischen Versdrechslern des 18. Jahrhunderts. Wir vertragen auch, trotz unserer höchst persönlich gewordenen Literatur, durchaus nicht mehr die Gefallsucht Heines. Vom Lyriker fordern wir, durch die Größten nach Heine erzogen, daß sein Gedicht ganz für sich selbst da sei, daß uns niemand, zumal der Dichter nicht, in die Empfindung und Musik des Gedichtes vorlaut und eitel hineinspreche. Zahllose Gedichte Heines sind nicht für sich, sondern für ihn da; sie dienen nur zu seiner Selbstbespiegelung und machen denselben unkünstlerischen Eindruck wie die schlechten Anekdotenbilderchen, deren Personen den Beschauer anlächeln und ihn fragen: Gefallen wir dir?

Heines ganze Dichtung von dieser Art ist abgewelkt und sollte aus einer zum Genusse bestimmten Auslese wegbleiben. Dann würde sich das Urteil herausklären, daß Heine mit einer stattlichen Reihe von Gedichten zu unsern unvergeßlichen Sängern gehört. Schön und echt ist schon manches in den Jugendgedichten, so in den Traumbildern das Lied: „Ein Traum gar seltsam schauerlich" mit den eingestreuten Reimen im echten Volkston. Hin und wieder erinnern diese frühesten Dichtungen an Bürger, z. B.: „Nun hast du das Kaufgeld, nun zögerst du doch?" Echter Glockenton der Lyrik ist das Lied: „Du bist wie eine Blume"; der Kölner Männergesangverein rührte den todkranken Dichter 1833 durch den Vortrag dieses Liedes an seinem Sterbelager zu heißen Tränen. Immer zu den Perlen deutscher Lyrik werden auch gehören: Leise zieht durch mein Gemüt —, Es war ein alter König —, Ich halte ihr die Augen zu Und küss' sie auf den Mund —, Ich hatte einst ein schönes Vaterland —, und ohne die unechte letzte Strophe auch das Lied: Das Meer erglänzte weit hinaus. Hin und wieder, nur zu selten, erklingt bei Heine auch ein Ton wie von Goethe: „Herz, mein Herz, sei nicht beklommen Und ertrage dein Geschick." — Vielleicht das allerschönste, weil aus den dunkeln Tiefen der Seele emporgeseufzt, ist das „Wo?" überschriebene Gedicht aus Heines Sterbetagen: „Wo wird einst des Wandermüden Letzte Ruhestätte sein?"

Als Balladendichter steht Heine in der vordersten Reihe der deutschen Verserzähler, neben Goethe und nicht von Uhland übertroffen. Die beiden Grenadiere (im 18. Jahre gedichtet), Belsazar, die Botschaft (Mein Knecht! Steh auf und sattle schnell), Die Wallfahrt nach Kevlaar, die unsterbliche Lorelei, vielleicht das meistgesungene deutsche Gedicht, Bertrand de Born, Der Schelm von Bergen, die kurze Romanze auf des toten Byron Heimkehr aus Griechenland: „Eine starke schwarze Barke," eine der vollendetsten Schöpfungen

Heines — die Reihe der durch Inhalt und Form klassischen Gedichte ist hiermit nicht vollständig, reicht aber hin, um Heines Dichterruhm für absehbare Zeit unerschütterlich zu begründen.

An einigen Stücken der „Nordseebilder," in denen die gewaltige Poesie des Meeres zum ersten Mal der deutschen Dichtung erschlossen wurde, nehmen viele Leser Anstoß wegen der absichtlich störenden Ausgänge wie: „Doktor, sind Sie des Teufels!" im „Seegespenst" oder des ebenso häßlichen wie überflüssigen Schlusses des herrlichen Gedichtes „Frieden" mit dem gewaltigen Bilde Christi:

Im wallendweißen Gewande Wandelt er riesengroß Über Land und Meer.

Heine fand solche plötzliche Übergießungen mit kaltem oder unreinem Wasser sehr geistreich; er dachte nur an die spaßhafte Wirkung des Augenblicks und diente dem kleinen, nicht dem großen Geschmack. Durch keine derartigen Mißklänge gestört sind die schönen Meeressymphonien: Abenddämmerung, Sonnenuntergang, Meergruß (Thalatta! Thalatta!) mit den schönsten Tönen Heinischer Sprachmusik, die „Götter Griechenlands" und auch die „Nacht am Strande" mit den liebreizenden, keuschen Bildern von der wunderschönen Fischerstochter mit der

Kleinen sorgenden Hand, Die das Unterröckchen fester bindet Um die feine Hüfte.

In diesem Gedicht stört uns auch nicht der Schluß mit dem „göttlichsten Schnupfen und unsterblichem Husten". Des kneipseligen „Im Hafen", das dem strengen Wahrheitforscher Treitschke entgangen war, wurde schon gedacht (vgl. S. 860).

Heines ergreifendste Lieder stehen in den „Letzten Gedichten" und in denen des Nachlasses; sie sind das Furchtbarste, was irgend eine Literatur an trostloser Qualenlyrik besitzt. „Ein Lebendigbegrabener schreit durch die Nacht", hat Heine selbst von diesen Liedern gesagt. Nicht der erbittertste Feind des Menschen oder des Schriftstellers Heine wird ohne tiefe Mitempfindung die Gedichte lesen: „Mein Tag war heiter, glücklich meine Nacht —, Ich war, o Lamm, als Hirt bestellt —, An die Engel (Das ist der böse Thanatos) —, Es kommt der Tod, jetzt will ich sagen —, und das gräßliche: Wer ein Herz hat und im Herzen Liebe trägt, ist überwunden —. Auf dem Totenbette sind auch die halbgespenstischen Bilder an die „Mouche" entstanden, an Camilla Senden, die als Trostengel seiner letzten Tage bei ihm erschienen war.

In Heines witzigen **Zeitgedichten** ist viel Freches und Unsauberes. Neben den herbpolitischen Spottliedern erklingen aber auch einige rührende Laute der Sehnsucht nach der verlorenen deutschen Heimat und seinen Lieben: Denk' ich an Deutschland in der Nacht —, Ein Lachen und Singen! Es blitzen und gaukeln Die Sonnenlichter —.

Das Bild des Liedersängers Heine wäre nicht vollständig ohne die Hervorhebung seiner Begabung für das kurze sinnspruchartige Gedicht. Die am häufigsten angeführten Verse Heines gehören als geflügelte Worte zu dieser Gattung. Da sind die wohlbekannten feingespitzten Sprüchlein: Man schreibt nicht so ausführlich, Wenn man den Abschied gibt —, Hat man die Liebe durchgeliebt, Fängt man die Freundschaft an —, Ein Tor ist immer willig, Wenn eine Törin will —, Und du wirst noch einmal borgen, Wie du es so oft getan —, Und ich hab es doch ertragen, Aber fragt mich nur nicht, wie! —, Nur diese satte Tugend nicht Und zahlungsfähige Moral! — und so viele andre treffende Zwei- oder Vierzeiler, die längst untilgbar dem deutschen Sprachschatz einverleibt sind. Heine besitzt in hohem Grade die Gabe, in einer oder zwei Strophen von vier kurzen Verschen so viel oder mehr zu sagen, als manche Dichter in zehn wohlgebauten, wortreichen Gesätzen.

Als Verskünstler gehört Heine zu den feinsten, aber nicht zu den reichsten Meistern. „Metrische Wortzauber auszuklügeln", war sein Streben auch da, wo wir beim Lesen nichts ahnen von der Mühe, die sich der Dichter gegeben, damit wir uns keine zu geben brauchen. Zu schwierigen, verwickelten Versmaßen trug er keine Neigung; die Form mußte im Ganzen bequem sein, dann aber scheute er keine Arbeit der gewissenhaften Feile, um mit den einfachsten Mitteln die zartesten Wirkungen zu erzeugen. Er legt mehr Gewicht auf den lyrischen Rhythmus, auf die Feinheiten der Cäsur, die er einmal sehr schön „das geheime

Atemholen der Muse" nennt, als auf den Reim. Es gibt berühmte Gedichte Heines, darunter seine klangvollsten, mit lauter falschen Reimen, z. B. „Klinge, kleines Frühlingslied". Zu den rhythmisch vollendetsten Gedichten gehören das schon erwähnte „Childe Harold" (Eine starke, schwarze Barke) und die Zwei Grenadiere, und man beachte den schwungvollen Schluß des auch sonst überaus musikalischen Liedes „An die Jungen":

O süßes Verderben! o blühendes Sterben! Berauschter Triumphtod zu Babylon!

Wer eine ungetrübte Freude an Heine genießen will, der lese seinen Brief an Immermann vom 25. April 1830 mit der langen Beilage, worin er die zahlreichen metrischen und sonstigen Mängel Tulifäntchens verbessert. Da sehen wir die Hand eines Meisters der Form und des Ausdrucks an der Arbeit.

Welche der beiden großen Versdichtungen Heines die bedeutendere sei, **Atta Troll** oder **Das Wintermärchen**, ist schwer zu entscheiden. Erich Schmidt nennt übertreibend den 1841 entstandenen **Atta Troll** „das letzte große Werk deutscher Verspoesie"; Heine nannte es bescheiden „das letzte freie Waldlied der Romantik". Über die Absicht dieses komischen Heldengedichtes vom Tanzbären Atta Troll gibt Heines Vorrede Auskunft. Es war gerichtet gegen die Verherrlicher der Gesinnung eines Schriftstellers auf Kosten seiner Künstlerschaft und gipfelt in dem Spottvers: „Kein Talent, doch ein Charakter."

Eine der witzigsten deutschen Versdichtungen und zugleich das am meisten Heinische seiner Werke ist **Deutschland, ein Wintermärchen** (Januar 1844), die Schilderung einer Reise von Paris nach Hamburg zum Besuch bei der Mutter. Es ist inhaltlich das Übermütigste, stellenweis Bedenklichste, was Heine geschrieben; im Ausdruck das überlegen geistreichste, in der Form das scheinbar lässigste und doch wirkungsvollste seiner größeren Gedichte. In der saftigen, aber witzigen Derbheit steht es nicht allzu tief unter Aristophanes; an Gallenbitterkeit und Galgenhumor ist es eine einzige Schöpfung unserer Literatur. Seinen überlegenen Witz zeigt Heine in den Strophen aus dem Teutoburger Walde, in der Betrachtung, wie es um Deutschland heute bestellt sein würde, „Wenn Hermann nicht die Schlacht gewann Mit seinen blonden Horden."

Heines Gedicht vom **Tannhäuser** ist außer Richard Wagners Operndichtung noch immer die bedeutendste Gestaltung der alten Sage. Unzweifelhaft verdankte Wagner die eigentümliche Umbildung des Stoffes dem Heinischen Gedicht; der erste Akt der Oper mit seinen ergreifenden Bußklängen ruht auf den Versen Heines:

Frau Venus, meine schöne Frau, Ist meine Seele worden krank;
Von süßem Wein und Küssen Ich schmachte nach Bitternissen.

Im Zusammenhange hiermit sei erwähnt, daß auch die **Lohengrin**-Sage bei Heine erzählt wird. Und daß Wagners **Fliegender Holländer** (in den „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski") durch Heine angeregt wurde, hat der Tonmeister selbst bekannt (in seiner „Autobiographie"):

Der fliegende Holländer, dessen innige Bekanntschaft ich auf der See gemacht hatte (?), fesselte fortwährend meine Phantasie; dazu machte ich die Bekanntschaft von Heines eigentümlicher Anwendung dieser Sage. Besonders die von Heine erfundene echtdramatische Anwendung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans gab mir alles an die Hand. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst.

Der Plan zu einem Drama **Faust**, mit dem Heine vorwitzig Goethe gegenüber geprahlt hatte, wurde nicht ausgeführt; 1847 schrieb er für ein englisches Ausstattungstheater ein Tanzgedicht „Der Doktor Faust".

Zu seinen beiden, verunglückten Dramen **Almansor** (1821) und **Ratcliffe** (1822) sei nur bemerkt, daß in dem letzten schon soziale Fragen aufgeworfen werden, oder wie Heine meinte, „die große Suppenfrage".

---

3. Die Prosaschriften. — Schlußbetrachtung.

Von Heines **Prosaschriften** sind die in vier Bänden von 1826 bis 1831 erschienenen **Reisebilder** am längsten lebendig geblieben. Es gibt Stellen darin, die man in

grauen Haaren noch mit gleichem Vergnügen liest wie zur Zeit der jugendlichen Heine-Schwärmerei. Die zeitgenössischen Leser hatten ihre helle Freude besonders an der geistreichen Hemdärmligkeit der Sprache, die sich plötzlich in Feierlichkeit und in echte dichterische Stimmung verwandelt. Es war übermütige Studentenprosa, und sie gefiel den meisten besser als Goethes Geheimratstil. Die glänzendsten Stücke sind die Bilder aus dem Harz und aus den ersten Tagen der italienischen Reise. Hier folgen die fein ausgeführten Bilder wie in einem künstlerischen Guckkasten. Den Höhepunkt erreichen die Reiseschilderungen an der Stelle, wo die Sehnsucht nach Italien dem Dichter Töne entlockt nicht unähnlich Goethes „Kennst du das Land":

Mir wars oft, als sähe ich ein wunderschönes Jünglingsantlitz über jene Berge hervorlauschen. — Einst sogar, in der goldenen Abenddämmerung, sah ich auf der Spitze einer Alpe ihn ganz und gar, lebensgroß, den jungen Frühlingsgott; Blumen und Lorbeer umkränzten das freudige Haupt, und mit lachendem Auge und blühendem Munde rief er: „Ich liebe dich, komm zu mir nach Italien!"

Heines Aufsätze Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland (1833), denen er in einer späteren Ausgabe den Titel „Die romantische Schule" gab, und die Zur Geschichte der Religion und Philosophie wurden zunächst für die Franzosen geschrieben, die von Deutschland nicht mehr wußten, als was Frau von Staël ihnen berichtet hatte. Die deutsche Gelehrsamkeit hat diese Schriften Heines, als nicht aus den Tiefen deutscher Gründlichkeit geschöpft, verächtlich behandelt. Sie dürfen aber nur beurteilt werden nach ihrem löblichen Zweck, die Franzosen aufzuklären über die geistigen Vorgänge in Deutschland, und diesen Zweck haben sie damals vortrefflich erreicht. Und vieles von dem, was er über die Romantiker, namentlich über Brentano, Arnim, Hoffmann, auch über des Knaben Wunderhorn geschrieben hat, ist später nicht übertroffen worden.

Ein Nachklang der Reisebilder waren die „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski" und die „Florentinischen Nächte", die als „Salon" 1840 erschienen; sie sind noch geistreicher als die ersten Reisebilder, aber bei weitem nicht mehr so jugendlich heiter, vielmehr schonungslos bitter und entstellt durch eine prahlhansige Lasterhaftigkeit, die obendrein unecht klingt.

Den jahrelangen Streit um das Vorhandensein der Memoiren Heines hat E. Engel 1884 durch ihre Herausgabe erledigt. Die Aufzeichnung reichte bis in das Jahr 1823 zurück. Ein Stück daraus war, ohne daß man dies beachtet hatte, schon in Heines Schrift über Börne eingereiht worden. Die Memoiren sind Bruchstück geblieben und gehen nicht über die Jugendjahre hinaus. Dichterisch oder sonst wertvoll sind die Stellen vom Richtschwert und dem „Roten Sefchen" sowie über Grabbe.

Der Einfluß der Heinischen Prosa wirkt bis heute nach; den leichten Plauderstil des Feuilletons hat Heine geschaffen. Er gehört zu den wenigen deutschen Prosaschreibern, die Nietzsches strenger Forderung (vgl. S. 5) genug tun. Seine Handschriften zeigen bis in die letzten Tage hinein den Künstler, der sich durch die Leichtfertigkeit des Inhalts nie zu einer der Form verleiten läßt. Heines beste Prosa klingt wie guter Vers; „um vollendete Prosa zu schreiben, ist unter anderm auch eine große Meisterschaft in metrischen Formen erforderlich", heißt es bei ihm. Er strebte ebenso sehr nach Wohlklang wie nach Anschaulichkeit und Klarheit der Prosa, und sein Satzbau ist bei aller Leichtigkeit festgefügt und von kristallener Helle. Durch den langen Aufenthalt im fremdsprachigen Lande wurde allerdings seine Prosa mit den Jahren immer französischer; man hört oft heraus, daß Heine französisch Gedachtes ins Deutsche übersetzt hat: „Alles, was ich dichte und trachte, kleidet sich mühsam in ausländische Redensarten." Auch die Fremdwörter, in Heines Jugendschriften nicht sehr häufig, überwuchern seine späteren Prosawerke.

Als Gestaltenbildner steht Heine nicht unter unsern Größten. Seine Novelle Der Rabbi von Bacharach, wahrscheinlich schon 1821 in Berlin entstanden, angeblich vollendet und beim Brande Hamburgs zerstört, zeigt nur im Anfang eine bedeutende Erzählergabe; später tritt dieselbe spielerische Zerfaserung ein wie bei den Romantikern. Heine

ist stark nur in der Wiedergabe des Gefühlten; gegenüber dem Geschauten, dem außer ihm Befindlichen ist er unsicher. „Mein Hyazinth ist die erste eingeborene Gestalt, die ich jemals in Lebensgröße geschaffen habe. Sowohl im Lustspiel wie im Roman werde ich dergleichen weitere Schöpfungen versuchen" (Heine an Varnhagen). Es ist bei dem Hyazinth geblieben, und eine lebensechte Gestalt kann man auch ihn nicht nennen.

Heines Witz ist sprichwörtlich, und Brandes hatte Recht, ihn den witzigsten Schriftsteller zu nennen. Der Witz aber ist ein zweischneidiges Schwert, das den am tiefsten verwundet, der es allzuoft schwingt. Heines menschliches und schriftstellerisches Unglück war, daß er die Grenze nicht sah oder nicht achtete, jenseit der sich der Witz in Würdelosigkeit wandelt. Heine witzelt unzähligemale geschmacklos, weil am unrechten Ort, „Denn der Witz hat mit dem Schönen, Mit dem Hohen nichts gemein" (Schiller), und Heine, der feine Vers- und Prosakünstler, ermangelt im Grunde doch des tiefsten Stilgefühls, wenn er in das Schöne und Hohe mit einem Witz hineinplatzt.

Die Vorwürfe gegen Heines Mannessittlichkeit in Leben und Dichtung sind zum teil ungerecht, vielfach pharisäisch. Es ist noch sehr die Frage, ob nicht nach den strengen Maßstäben bürgerlicher Moral die Menge des sittlich Anstößigen bei Goethe größer ist als bei Heine. Daß man die vielen Liebeslieder Heines an „Verschiedene", an Seraphine, Angélique, Diane u. s. w. nicht als Lebensurkunden ansehen darf, ist selbstverständlich. Der Unterschied aber zwischen Goethes und Heines sinnlicher Lyrik besteht unter anderm darin, daß Goethe auf leichten Sohlen über die Natürlichkeiten des Lebens hinweg schwebt, Heine uns durch faunisches Unterstreichen und Zuspitzen zum Verweilen zwingen will. Ernstlich aber zu wägen ist das auf dem Sterbelager geschriebene, durchaus echt klingende Gedicht aus dem Nachlaß: „Hab eine Jungfrau nie verführet Mit Liebeswort, mit Schmeichelei", das genau übereinstimmt mit einer mündlichen Äußerung zu Meißner.

Der schwerste sittliche Vorwurf gegen den Schriftsteller Heine stützt sich auf die Briefe von Lucca mit ihren Angriffen auf Platen. Daß diese Angriffe eine Abwehr waren, wurde schon berichtet (vgl. S. 781). Nur wer ganz sicher ist, daß er eine so grobe persönliche Beschimpfung wie Heines durch Platen ruhig hinnehmen würde, darf auf jenen den ersten Stein werfen. Daß Heine sich seiner Selbsterniedrigung durch jene Erwiderung wohl bewußt gewesen, beweist sein Brief an Varnhagen vom 4. Februar 1830: „Keiner fühlte es tiefer als ich selbst, daß ich mir durch das Platensche Kapitel unsäglich geschadet habe." Zur Entschuldigung führte er an: „Es war Krieg des Menschen gegen Menschen."

Der Makel, sein Deutschtum aufgegeben zu haben durch die Naturalisation als Franzose, lastet auf Heine nicht; Treitschke hat aus Parteihaß auch hierin geirrt. Weil aber diese Verleumdung schon früh gegen Heine laut wurde, so erklärte dieser 1854 öffentlich: „Es wäre für mich ein entsetzlich wahnsinniger Gedanke, wenn ich mir sagen müßte, ich sei ein deutscher Poet und zugleich ein naturalisierter Franzose." Wahr dagegen ist, daß er Jahre hindurch von der französischen Regierung eine jährliche Unterstützung von 4800 Franken angenommen hat. Es handelte sich nicht etwa um eine Bestechung aus Geheimmitteln, sondern um eine von der französischen Kammer in offener Sitzung bewilligte Unterstützung hervorragender politischer Flüchtlinge aller Völker, besonders deutscher, polnischer und italienischer Dichter, die in Paris mittellos lebten. Daß Heine sich zu keiner schriftstellerischen Gegenleistung verpflichtet fühlte, beweisen seine Briefe an die Augsburger Allgemeine Zeitung: Französische Zustände. Man lese z. B. Heines Brief vom 6. Mai 1843 gegen den Ministerpräsidenten Guizot, von dem die Entscheidung über die Fortzahlung der Unterstützung abhing! Heine hat an so vielen allzumenschlichen Menschlichkeiten gelitten, daß man aufhören sollte, zu den gerechten Vorwürfen ungerechte zu fügen.

Auf einem andern Blatte steht, was er in Vers und Prosa an Deutschland gesündigt hat. Zwar seine Napoleonschwärmerei, namentlich in dem „Buche Le Grand", teilte er mit andern deutschen und fremden Dichtern, z. B. mit Grabbe, Zedlitz, Gaudy und Lord

Byron. Sein Hohn auf die Freiheitskriege, auf Blücher, den er selbst 1816 den „homerisch göttlichen, herrlichen Blücher" genannt hatte, wuchs mit den Jahren und nahm zuletzt die Form der Verbohrtheit an. Keine Entschuldigung, aber eine Erklärung liegt in Heines Verhängnis des Fernseins vom Vaterlande. Er hat als Schriftsteller an derselben Krankheit gelitten wie sein Gegner Platen, der ja auch in der Fremde Deutschland geschmäht hat. „Kein Mann gedeihet ohne Vaterland!" — dieses spätere Wort Theodor Storms hat sich furchtbar an den deutschen Flüchtlingen in Paris bewahrheitet. Heine verlor in Paris den „deutschen Meridian", den seelischen Zusammenhang mit dem Mutterboden seiner Dichtung. Seine Verhöhnungen deutscher Menschen und Einrichtungen sind kaum noch zu lesen; sie klingen vielfach in ihrer ewigen Wiederholung geradezu dumm. Richard Wagner hat schon früh den Kern der Sache getroffen mit seinem Ausspruch, „daß die Spannkraft des Talentes Heines schnell erschlafft sei, weil dessen üppige Wurzel aus der heimatlichen Erde gerissen wurde".

Heines Lieder stehen nach der Zahl ihrer Vertonungen beinah noch über Goethes. „Du bist wie eine Blume" ist mehr als 160mal, „Leise zieht durch mein Gemüt" und „Ein Fichtenbaum steht einsam" über 80mal vertont worden. Schuberts letztes Schaffen galt Liedern Heines.

Übersetzt wurden seine Werke in mehr als zwei Dutzend Sprachen. Die von Heine selbst überwachte französische Übersetzung von Gérard de Nerval ist wenig wert; auch aus späterer Zeit gibt es keine befriedigende französische Übersetzung seiner Lieder. Die Engländer und Amerikaner haben Besseres geleistet; Bowrings und besonders Charles Lelands Nachdichtungen des Buches der Lieder sind zum teil gut gelungen. Die wertvollste Übersetzung Heines rührt her von dem italienischen Dichter Zendrini, in dessen Canzoniere di Enrico Heine einige kleine Meisterwerke stehen.

Eine sichere Voraussage über Heines bleibende Bedeutung als deutscher Lyriker ist trotz der großen Zahl seiner Bewunderer nicht möglich. Daß er noch immer zu den gelesensten Schriftstellern gehört, steht fest; im Ausland ist er der meistgelesene deutsche Dichter, und in Frankreich gehört die Kenntnis Heines zur höheren Allgemeinbildung. Sein Einfluß auf die deutsche Dichtung ist bis heute fühlbar; er reicht über Grisebach bis zu Arno Holz, Karl Henckell und Karl Busse. Die Zahl der literarischen Menschen ist nicht groß, die wie Otto Erich Hartleben aufrichtig bekennen werden: „Heine war mir immer unangenehm." Vor der verführerischen Nachahmung Heines hat schon Goethe gewarnt: „Er ist der Gott derer, die gern wie er negativ wären, aber nicht das Talent haben." Was an der Dauer der Heinischen Dichtung Zweifel erregt, ist die unleugbare Erfahrung, daß die meisten Leser, auch ohne politische Gegnerschaft, in ihrer Schätzung Heines einen starken Wandel von der Jugend zum reifen Alter durchmachen. Gegenüber den ewigen Dichtern der Weltliteratur tritt das Gegenteil ein. Auf die Schicksalsfrage „Was bleibt?" werden nach abermals einem Menschenalter vielleicht nur noch einige Dutzend Gedichte Heines antworten; die aber werden dauern, und aller Streit um Heine wird enden mit der widerspruchslosen Feststellung der Tatsache: er war ein hochbegabter deutscher Dichter, der neben vielem Mittelgut und Wertlosen eine Reihe sehr schöner Lieder und Balladen gedichtet hat.

Viertes Kapitel.

Gutzkow.

(1811—1878.)

Dies war der Schriftsteller, gegen den die vereinigte Macht des Deutschen Bundes von 37 Fürsten und freien Städten aufgeboten wurde; von dem die Regierungen des österreichischen Kaisers, der 4 deutschen Könige, 6 Großherzöge u. s. w. den Umsturz des Staates, der Religion, der Gesellschaft, der Sitten befürchtet haben! Er hat

nichts umgestürzt und wenig aufgebaut; seine Nachwirkungen muß man durch genaue Forschungen erst ermitteln; dennoch bleibt er eine der merkwürdigen Gestalten nicht nur für das Junge Deutschland, sondern für das deutsche Geistesleben im 19. Jahrhundert.

Karl Gutzkow, der meistgenannte Berliner unter den deutschen Schriftstellern, wurde am 17. März 1811 als Sohn eines prinzlichen Bereiters geboren, studierte in Berlin und gewann einen philologischen Preis (vgl. S. 848). Schon als Student wurde er Journalist: Herausgeber des „Forums der Journalliteratur", und Journalist ist er neben seiner Dichterschaft zeitlebens geblieben. Mit der Philologie brach er am Tage seiner Preiskrönung: „Die Wissenschaft lag hinter mir, die Geschichte vor mir." Von unermüdlicher Tatkraft trotz Enttäuschungen und Verfolgungen, empörte sich der 22jährige Gutzkow bei einer Begegnung mit Grillparzer über dessen „Ratlosigkeit, Unmännlichkeit, gebrochenen Willen". Sein ruheloses Wanderleben hat er selbst zumteil in den „Rückblicken" beschrieben. Er hat von 1830 bis zu seinem Tod am 16. Dezember 1878 gewohnt in Stuttgart, Berlin, Heidelberg, München, Frankfurt, Hamburg, wieder in Frankfurt, Dresden, in Weimar als Geschäftsführer der deutschen Schillerstiftung, bei Hanau, in Berlin, Heidelberg und zuletzt abermals in Frankfurt.

Die bloße Aufzählung aller selbständiger Schriften Gutzkows würde eine Druckseite füllen; sie ist selbst in einer rein geschichtlichen Betrachtung überflüssig, da kaum die Hälfte davon merklichen Einfluß auf die zeitgenössische Literatur geübt hat. Er begann mit novellistischen Plaudereien, den „Briefen eines Narren an eine Närrin" (1832) und einem halbsatirischen Roman „Maha Guru, Geschichte eines Gottes" (1833) und schrieb 1834 ein unmögliches Drama „Nero", dessen Durchsetzung mit modernen Scherzen an Tiecks Komödien erinnert. Ein Mohr sagt darin zu Nero: „Majestät — Der Wagen steht — Vor der Tür — Es schlug vier!" Erst durch seine „Vorrede zu Schleiermachers Lucinde-Briefen" (vgl. S. 709) von 1835 erregte er Aufsehen und Anstoß, so sehr wie einst Schleiermacher, und durch den Roman **Wally, die Zweiflerin** (1835) empörte er Menzels sittliches Gefühl und rief dessen öffentliche Anklage gegen das ganze Junge Deutschland hervor (vgl. S. 852). Zum Teil bestimmt durch den freiwilligen Tod von Charlotte Stieglitz (vgl. S. 789), läßt Gutzkow seine Wally sich gleichfalls selbst töten; aber nicht aus Liebe zu einem Manne, sondern weil sie trotz innigem Verlangen zu keinem religiösen Glauben durchdringen kann. Und ein solches Buch wurde von den Regierungen verboten, von den Gerichten mit der Einsperrung des Verfassers bestraft! Nicht wegen Gutzkows eigner Äußerungen, sondern der seiner Personen, deren Schicksal beweist, daß der Verfasser ihre Ansichten nicht teilt. Man fand es unsittlich, daß ein verdrehter Romanheld Cäsar sagt: „Die Mädchen sollten sich durch eine Lotterie ausspielen", und machte Gutzkow verantwortlich für die verrücktesten Gedanken über Gott, Unsterblichkeit, Christentum, die die verschrobene Heldin Wally in ihr Tagebuch einschreibt. Den größten Anstoß nahm man an der durchaus nicht unkeuschen Nachbildung einer Stelle des mittelhochdeutschen Romans von Sigune und Schionatulander (vgl. S. 130). Wally zeigt schon Gutzkows schriftstellerische Persönlichkeit in allen Hauptzügen ausgeprägt: den Mangel an wahrer Dichteranschauung und Form, der durch möglichst viel Geist oder was so klingt ersetzt werden soll. Zu erzählen hat er später besser gelernt als in der Wally, die begann: „Auf weißem Zelter sprengte im Sonnengold-durchwirkten Walde Wally, ein Bild, das die Schönheit Aphroditens übertraf."

Von Gutzkows zahlreichen **Dramen** sind die meisten längst vergessen, auch solche, die wie das Rührstück **Richard Savage** (1839) und **Werner** (1840) bei ihren ersten Aufführungen großes Aufsehen erregten. Sie waren allerdings, außer dem in Deutschland wenig bekannt gewordenen, damals schon verstummten Grillparzer, verhältnismäßig das Bedeutendste im Drama, regten zum Denken an, führten eine laute Sprache und erweckten die Vermutung innerlicher Kraft. Mit ihrem straffen Bau standen sie fest auf der Bühne, hatten dankbare Rollen und schienen neue Dinge zu sagen. Gutzkow hat dann zwischen

1843 und 1849 in schneller Folge u. a. noch geschrieben die geschichtlichen Lustspiele: Zopf und Schwert, Das Urbild des Tartüffe, die Trauerspiele Uriel Acosta (1847) und Jürgen Wullenweber, das Lustspiel Der Königsleutnant.

Gutzkows Begabung lag weit mehr auf dem Gebiete des Lustspiels als der Tragödie. Im Lustspiel konnte er dem Hange zur zeitgeschichtlichen Phrase nicht so schrankenlos huldigen, und da er nicht witzlos war, so glückten ihm manche sehr wirksame Auftritte. Sein bestes Lustspiel, aus der Zeit des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelms I., ist Zopf und Schwert. Die Liebhaber des „Milieu" eines Schriftstellers mögen erklären, warum gerade dieses urpreußische Stück am Como-See entstanden ist. Obgleich der König darin glänzend wegkommt, wurde das Stück in Berlin verboten, dann freigegeben, wieder verboten, abermals freigegeben, und heute wird es unbedenklich selbst auf den königlichen Theatern aufgeführt. Ein durchaus nicht jungdeutsches Drama, sondern einfach ein nettes vaterländisches Lustspiel. Die Kunstform mutet uns wie in allen Dramen Gutzkows altväterlich an: das Wichtigste wird im Selbstgespräch oder „bei Seite" gesagt. — Ähnliches gilt von dem Urbild des Tartüffe, das sogar Hebbel „wirklich sehr gut" nannte. Wegen einiger harmloser Anspielungen wurde es zuerst verboten, bald aber freigegeben. König Ludwig XIV. sagt darin z. B. über die Polizeiverbote gegen Theaterstücke: „Das gibt nur denen, die unterdrückt werden, Märtyrerkronen, und „die sich fürchten, erscheinen kindisch".

Den tiefsten Eindruck von allen Dramen Gutzkows hat sein Uriel Acosta gemacht, die Tragödie der Überzeugung, nach einer Jugendnovelle „Der Sadducäer von Amsterdam". Es war viel innerlich Durchlebtes darin: an Gutzkow wie an den Helden seines Dramas war die lockende Versuchung getreten, den Glauben seines Herzens abzuschwören um irdisches Glück, und wie Uriel Acosta war Gutzkow seiner Überzeugung treu geblieben. Wäre Gutzkows Dichterkraft seiner Charakterfestigkeit gleich gekommen, der Uriel Acosta hätte ein modernes Gegenstück zum Don Carlos werden können. So überwiegt leider die dröhnende Phrase das viele Gute und tötet für unsern heutigen Geschmack selbst die Wirkung manches hochgespannten dramatischen Auftrittes. Seine Gabe für die Gestaltenschöpfung hat Gutzkow bewiesen durch den Ben Akiba, der die Summe der Menschenweisheit zusammenfaßt:

Das Neue nur ist droben! hier war alles   Schon einmal da — schon alles dagewesen!

An Bühnenwirksamkeit ist es eines der stärksten deutschen Dramen, und die Stelle, wo Judith nach der Verfluchung des Geliebten durch den Priester: „Nie gibt sich dir ein liebend Herz des Weibes!" mutvoll hervortretend ausruft: „Er wird geliebt! Glaubt besseren Propheten!" entfesselt bei jeder Aufführung einen Beifallsturm.

Das Lustspiel Der Königsleutnant, als Festspiel zu Goethes hundertjährigem Geburtstag, nach dem dritten Buch von Dichtung und Wahrheit geschrieben, haben manche Goethephilologen als eine Art von Goethe-Majestätsbeleidigung verworfen. Es ist ein anspruchsloses, munteres Stück, dem es auch nichts schadet, daß mit der bekannten rückwärts gewandten Prophetenkunst der Weltruhm Goethes schon um 1763 vorausgesagt wird.

Von Gutzkows Romanen kommen heute nur noch zwei in Betracht: Die Ritter vom Geist und Der Zauberer von Rom. Seine Novellen sind dichterisch zu unbedeutend, und der Erziehungsroman Blasedow und seine Söhne zu sehr nur philosophische Abhandlung in Romanform, um dauernd zu fesseln. Ein späterer großer geschichtlicher Roman Hohenschwangau (1868) enthält weit mehr Geschichte als Poesie. — Nach ihrem Gedankenwert hoch über den französischen Vorbildern sind Die Ritter vom Geist (1850 bis 1852) und Der Zauberer von Rom (1858 bis 1861) eine Nachahmung der Riesenromane Eugen Sues: der Geheimnisse von Paris, des Ewigen Juden usw. In dem ersten „wollte ich die 1850 verbotene freisinnige Debatte in höhere Sphären versetzen", und „Die Ritter vom Geist" (betitelt nach einem Worte Heines) nannte der Verfasser den „Bund des allgemeinen Menschengeistes gegen den Ausbruch der physischen Gewalt" in der Zeit

nach der Niederwerfung der Berliner Revolution. Der Roman strotzt von Gedanken, er enthält auch deutlich gesehene und meisterlich gezeichnete Gestalten, besonders die des alles verachtenden, mit allen Wassern gebrannten Justizrates Schlurk und die problematische Frauennatur Melanie; trotzdem versinkt er unaufhaltsam in den Abgrund der einst hochberühmten Romane. Karl Frenzels Wort: „Es ist etwas in ihm, was dieses Jahrhundert überleben wird", bestätigt sich nicht. Gutzkow war stolz auf seine Bewältigung der Masse: neunbändige Romane waren seit dem 17. Jahrhundert nicht dagewesen. Er selbst rief in der Vorrede dem Leser zu: „Rüste dich mit Geduld und einem guten Gedächtnis!" Beides fehlt den heutigen Lesern, denen selbst Gutzkows spätere Verkürzung auf vier Bände zu lang ist. Er war auch stolz auf seine angebliche Erfindung einer neuen Romanform, des „Nebeneinander", die „den Einblick gewähren wird von hundert sich kaum berührenden Existenzen". Dieses Nebeneinander wirkte verwirrend, und schon damals spottete Gottfried Keller:

„Fort jetzt mit der alten Leier!
Fort jetzt mit dem Nacheinander!"
Rief sie; „jetzt das Nebeneinander
Gilt's mit einem Blitz zu zeigen."

Unverkennbar aber ist die Wirkung der Ritter vom Geist und auch des Zauberers von Rom auf den Erben Gutzkows: Spielhagen, auf die späteren Romane Auerbachs, und selbst in einigen Dramen Sudermanns spürt man unbewußte Nachschwingungen.

Erwähnung verdient noch von den zahlreichen kleineren Schriften Gutzkows zu allen möglichen geistigen Tagesfragen: „Goethe im Wendepunkt zweier Jahrhunderte" (1836), trotz seiner vielfach unklaren Wortmacherei doch endlich wieder ein Besinnen auf Goethe nach Börnes und Menzels Schimpfereien.

Einen so traurig stimmenden Fall wie das Schicksal der Werke Gutzkows gibt es in der neueren Literatur kaum. Wenige Schriftsteller haben so viel Gedanken, neue und alte, eigne und noch mehr fremde, umgesetzt wie Gutzkow; darin gleicht er beinah Voltaire. Und wenige Dichter haben so viel Gegnerschaft und Bewunderung, so viel Lärm im Theater und in der Zeitung hervorgerufen wie Gutzkow. Es hat ein ganzes Menschenalter gegeben, etwa von 1835 bis 1860, wo Gutzkow fast unbestritten für den größten Schriftsteller Deutschlands galt. Und heute sehen wir dieses an Masse und einstiger Bedeutung ungeheure Lebenswerk rettungslos untergehen. Der letzte Grund liegt in Gutzkows Mangel an Poesie. Er war kein Dichter, sondern ein rastloser gedankenumwälzender Geist, der durchaus in dichterischen Formen Gedanken vermitteln wollte: an der hieraus entspringenden Stillosigkeit seiner Schöpfungen ist er gescheitert. Die Zeit verschont nichts, was nur für sie geschaffen wurde. Hebbel hat schon nach den ersten Dramen Gutzkows in sein Tagebuch geschrieben: „Es geht ihm in den Dramen wie im Roman; die Ideen sind allerdings gewichtig, aber das poetische Talent ist ihnen nicht gewachsen, und so ist es, als ob Kornsäcke auf der Kaffeemühle durchgemahlen werden sollten." Als Denker nicht tief und neu genug, als Dichter nicht kunstvoll genug, dazu im Stil nachlässig, mit großem Wollen ein Halber, wo nur ein Ganzer dauern kann: so hat Gutzkow sein Leben in steter Unbefriedigung hingebracht und hat auch der Nachwelt nicht mehr viel Wichtiges zu sagen, noch Schönes zu zeigen.

Fünftes Kapitel.

Laube. — Mundt. — Kühne. — Wienbarg. — Menzel.

Während man von Börne, Heine und Gutzkow sagen darf, daß sie ihr ganzes Leben hindurch literarische Jungdeutsche geblieben sind, hat **Heinrich Laube** sich schon früh von den meisten Jugendschwärmereien befreit und ist nur der einen treu geblieben: dem Streben nach dem einigen und mächtigen Vaterland. Am 18. September 1806 als Sohn eines Maurermeisters in dem Städtchen Sprottau geboren, versuchte er in Halle und Breslau Theologie zu studieren, kümmerte sich aber mehr um Literatur, besonders um die im Theater, und begann wie alle Jungdeutschen sehr früh die Schrift-

stellerei. In Leipzig übernahm er 1833 die Leitung der einflußreichen „Zeitung für die elegante Welt"; 1835 wurde er zu sieben Jahren Gefängnis verurteilt, weil er sieben Jahre vorher der Burschenschaft angehört hatte, aber zu eineinhalb Jahren Festungshaft begnadigt, die er auf dem Schlosse des Fürsten Pückler zubringen durfte. Im ersten deutschen Parlament (1848) saß er als Mitglied der erbkaiserlichen Partei; 1849 wurde er, der vom Bundestag einst für staats- und sittengefährlich erklärte Jungdeutsche, Leiter des kaiserlichen Hofburgtheaters in Wien und blieb es bis 1867. Später begründete er das Wiener Stadttheater und machte aus Wien für lange Zeit die erste Theaterstadt der deutschen Kulturwelt. Am 1. August 1884 ist er in Wien gestorben.

Laube hat das fast Unmögliche fertig gebracht, was Gutzkow nie gelungen war: sich zu überzeugen, daß er nur ein Talent sei, kein Genius mit dem Beruf, die ganze Welt oder doch die Kunst aus den Angeln zu heben. Allenfalls in seinem ersten Roman, dem Jungen Europa (1833 bis 1837), geberdete er sich ein wenig kraftgenialisch, aber doch noch mehr schwülstigsinnlich. Gutzkow hat ihn einen „goethisierenden Clauren" genannt. Die Menschen im Jungen Europa, besonders im ersten Teil „Die Poeten", haben auf der Herrgottswelt nichts weiter zu tun, als zu lieben oder doch zu liebeln und sich in glutvollen Schilderungen ihrer gefälligen Schönen zu ergehen. Nebenbei lesen sie Heinses Ardinghello. Im zweiten Teil „Die Krieger" wird die damals übliche Polenschwärmerei getrieben, und erst im dritten Teil „Die Bürger" geht es in der Tat bürgerlich und vernünftig zu. — Von Laubes späteren Erzählungschriften sind die Reisenovellen nur Reisebilder in Heines Art, ohne Heines Witz, aber gespickt mit schmunzelnd vorgetragenen Liebesabenteuern.

Eines der besten Erzählungsbücher Laubes sind seine Französischen Lustschlösser (1840), Schilderungen von Reisen durch Frankreich, aber nicht in der Thümmelschen oder Pücklerschen Art, sondern literarisch wertvoll. Seine Höhe in der Erzählung erreichte Laube in dem Roman Der deutsche Krieg (1865—1866), einem männlichen, mit Unrecht vergessenen Werke.

Von größerem Einfluß als durch diese erzählenden Dichtungen wurde Laube als Dramatiker. Er ist ebenso wenig ein Dichter wie Gutzkow; noch besser aber als dieser versteht er sich auf die unmittelbare dramatische Wirkung. Er selbst hat als seinen Leitstern verkündet „die Aktualität": also im Grunde auch eine der „lustigen Personen", die nur „der Mitwelt Spaß" machen wollen; daher auch Laubes Vorliebe für die französische Auffassung vom Drama. Am bekanntesten wurden zwei Stücke, die ihn keineswegs auf der Höhe seines Könnens zeigen: Graf Essex und Die Karlsschüler. In dem ersten gibt es ungemein wirksame Auftritte, so namentlich den zwischen der Königin und Essex (III, 7), worin die Königin mit dem Stabe ihren empörerischen Liebhaber ins Gesicht schlägt, gewiß eine der stärksten Szenen des neudeutschen Dramas; schließlich verläuft aber das Stück in bloße Bühnenrührung und hinterläßt nichts. — Die Karlsschüler (1847) behandeln den Zusammenstoß des Dichters der Räuber mit dem Herzoge Karl Eugen und sind wohl, obgleich man nichts verreden darf, das phrasenreichste Stück der neudeutschen Bühne. Daß Laube den tyrannischen Herzog ein wenig vermenschlicht hat, schadet nichts, denn der wirkliche Herzog wäre auf dem Theater nicht zu gebrauchen. Unerträglich aber wirkt die Gräfin von Hohenheim als begeisterte Verteidigerin von Schillers Genius, die ihm sogar bei der Flucht hilft und ihm prophezeit: „Verherrliche das deutsche Vaterland! Ich weiß, du kannst es; ja ich ahne, daß kommende Geschlechter Deutschlands uns noch segnen werden, den Friedrich Schiller frei gemacht zu haben." Es gibt aber Stellen von packender Bühnenwirkung darin, so z. B. die, wo der Herzog Schiller beim Vortrage der Schubartschen Fürstengruft (vgl. S. 581) überrascht und ihm befiehlt: „Lies Er weiter!" Sardou oder Edmond Rostand würde das ähnlich machen.

Laubes wertvollstes Stück: Prinz Friedrich (1847) ist so gut wie unbekannt; es stellt den Zusammenprall zweier politischer Weltanschauungen dar: zwischen Friedrich

Wilhelm I. und dem Kronprinzen Friedrich. Gutzkow hatte in Zopf und Schwert aus dem König eine halbkomische Person gemacht; Laube schuf in ihm eine der besten Gestalten des vaterländischen Dramas.

Von Laubes sonstigen Lust- und Trauerspielen: Gottsched und Gellert, Struensee, Monaldeschi, Bernsteinhexe (nach Meinholds Erzählung), hat sich keines auf der Bühne erhalten, was für die liebenswürdige Literaturkomödie Gottsched und Gellert zu bedauern ist.

Laube der Kritiker kommt nicht in Betracht; in Wahrheit hat er auch Grillparzer nicht dichterisch zu würdigen vermocht, sondern nur die Bühnenwirksamkeit seiner großen Dramen richtig berechnet.

Durch die amtliche Einreihung unter die fünf gemeingefährlichsten Jungdeutschen hat es auch der aus Potsdam gebürtige **Theodor Mundt** (1808—1861) einst zu einer nicht geringen Berühmtheit gebracht; heute gehört er zu den vielen berühmten Vergessenen. Sein Geniewerk sollte der Reiseroman Madonna (1835) sein, das „Buch der Bewegung", wie Mundt es mit seinem Lieblingswort benannte. Als Roman ist es noch viel inhaltloser als Schlegels Lucinde und Gutzkows Wally. Mundt möchte gern gleich Heine die Reisepoesie entdecken; man entdeckt sie aber nur, wenn man sie schon in sich trägt, und Mundt war eine gänzlich undichterische Natur. Er gibt sich durch allerlei, oft lächerliche Mittelchen das Ansehen eines urgenialen Schriftstellers, so z. B. wenn er seinen philosophischen Roman durch eine läppische „Posthornsymphonie" eröffnet und von Zeit zu Zeit sich selbst durch ein Traral unterbricht. Persönlich ein anständiger Mensch, will er verrucht erscheinen, predigt nach Georges Sands Beispiel freie Liebe, denn „zur Freiheit haben die Götter nicht bloß den Mann geschaffen"; verwirft die Heimatliebe: „Die Treue gegen die Scholle gilt nichts mehr, wenn die Scholle leibeigen macht gegen den Geist", und predigt dies und noch sehr viel anderes einem schönen böhmischen Mädchen, eben seiner Madonna, und sie hört das alles mit unbegreiflicher Geduld an. Aus Mangel an Geist gerät er ins Bildern und schreibt Sätze wie diesen:

> Die Blindheit des Jahrhunderts wäscht sich an der Augenquelle im Spitalgarten zu Teplitz, und die Unterleibsbeschwerden der Zeit, die sich bei dem gelähmten Prinzip der Bewegung keine Motion für die Gesundheit machen dürfen, trinken einen die Verdauung befördernden Mineralbrunnen.

Dergleichen galt damals für überaus geistreich.

Mundts bestes Buch war das über Charlotte Stieglitz (vgl. S. 789); es war des tragischen Gegenstandes würdig und gehört zu den Quellenwerken der Geistesgeschichte jener Zeit. — Seine Spaziergänge und Weltfahrten, wieder eines seiner „Bewegungsbücher", sind eine Nachahmung der Pücklerschen Briefe. Noch heute lesbar ist Mundts „Geschichte der Literatur der Gegenwart" (1842), und seine „Kunst der deutschen Prosa" (1837) enthält manche beherzigenswerte Bemerkung.

Nur ein freiwilliger Mitläufer des Jungen Deutschlands, den der Bundestagsbeschluß nicht genannt hatte, war der Magdeburger **Gustav Kühne** (1806—1888). Seine Klosternovellen und die Erzählung Quarantäne im Irrenhause (1831 und 1835) zeigten mehr Phantasie als Gestaltungskunst. Später hat Kühne sich als ganz ungefährlichen Schriftsteller erwiesen, und der Bundestag hat ihm auch nicht den Gefallen getan, ihn zum Märtyrer zu machen.

Zu den einst Berühmten oder doch Vielgenannten gehört auch **Ludolf Wienbarg** (1803—1872) aus Altona. Als Privatdozent in Kiel hielt er Vorlesungen über Fragen der Kunst, besonders der Dichtung, die er als Ästhetische Feldzüge (1834) veröffentlichte. Aus der Zueignung dieses Buches entnahm der Bundestag die Formel eines „Jungen Deutschlands". Wienbarg hatte geschrieben:

> Dir, junges Deutschland, widme ich diese Reden, nicht dem alten. Ein jeder Schriftsteller sollte nur gleich von vornherein erklären, welchem Deutschland er sein Buch bestimmt. Liberal und illiberal sind Bezeichnungen, die den wahren Unterschied keineswegs angeben.

Nur diesem Buche verdankte Wienbarg die Ehre, vom Bundestag zu den fünf großen Staatsverbrechern gezählt zu werden. Er verlor seine Privatdozentenschaft, wurde Journalist, durfte aber zunächst nicht unter seinem Namen schreiben. — Irgend etwas Neues und Tiefes steht in den Ästhetischen Feldzügen nicht. Mit der Wichtigtuerei junger Privatdozenten schleuderte Wienbarg seine angeblichen Offenbarungen in die Welt, die schon von Börne, Heine und Gutzkow vor ihm geistreicher ausgesprochen waren. Seine Aufforderung an die Jugend, „jung und jugendlich zu leben, das Handwerk fahren zu lassen und die Kunst zu ergreifen", war gewiß keine neue Weisheit, und auch was er über den Grundzug der älteren Literatur, namentlich Goethes, über ihre „Behaglichkeit" im Gegensatz zur Zeitgeschichtlichkeit sagte, erregte nur darum Aufmerksamkeit, weil es auf einem Universitätskatheder ausgesprochen wurde. Wienbarg hat sich 1848 als Freiwilliger am Feldzuge gegen die Dänen beteiligt und dann noch lange als ein literarisch Verschollener in Hamburg gelebt.

Wolfgang Menzel aus Waldenburg (1798—1873) würde es für die höchste Beleidigung angesehen haben, hätte man ihn in einer Literaturgeschichte zum Jungen Deutschland gezählt. Er gehört aber zu ihm, wenn auch nur wie ein schimpfender Thersites zum Griechenheere. Durchaus jungdeutsch war seine Bekämpfung Goethes als des „zeitverneinenden" Dichters, und von seiner Betonung der Notwendigkeit, Leben und Dichtung zu verschmelzen, war schon die Rede (vgl. S. 850). Er selbst hat Gutzkow erzählt, sein Goethehaß sei entstanden, als im Theater zu Jena der Weimarische Olympier den lärmenden Studenten einmal „Ruhe!" zugeherrscht hatte. Mit Menzel, dem Verfasser einer Deutschen Literaturgeschichte, beginnt die Reihe der selbst völlig unschöpferischen und kunstunverständigen, aber schulmeisternden Darsteller unserer Dichtung, die durch rücksichtslose Anmaßung ihren Kernmangel an Sinn für Poesie überschreien. Friedrich Schlegel hatte ja schon ein Beträchtliches an kritischer Überhebung geleistet, aber er galt doch den Zeitgenossen selbst für einen Dichter. Erst durch Menzel kam die schädliche Richtung in unsere Literaturforschung, über Dichterwerke nur auf Grund von gelehrtem Wissen, ohne Einsicht in das Wesen der schöpferischen Kunst zu Gericht zu sitzen.



Achtundzwanzigstes Buch.
Die politische Literatur in Vers und Prosa.

Erstes Kapitel.

Einleitung: Der Charakter des deutschen politischen Liedes.

Des deutschen Liedes Klang hat die Herzen gewonnen; ich zähle es zu den Imponderabilien, die den Erfolg unserer Einigkeitsbestrebungen vorbereitet und erleichtert haben. (Fürst Bismarck in Kissingen am 18. August 1893.)

Politisch Lied, du Donner, der Felsenherzen spaltet,
Du heil'ge Oriflamme, zum Siegeszug entfaltet,
Du Feuersäule, dem Volke aus Knechtschaftswüsten hellend,
Du Jericho-Posaune, der Zwingherrn Bollwerk all zerschellend! (Anastasius Grün.)

Zum Teil auf Aussprüche Goethes ist die Geringschätzung aller politischer Dichtung zurückzuführen. Man beruft sich u. a. auf seine Äußerung zu Eckermann vom März 1832: Sowie ein Dichter politisch wirken will, muß er sich einer Partei hingeben, und sowie er dieses tut, ist er als Poet verloren; er muß seinem freien Geiste Lebewohl sagen und dagegen die Kappe der Borniertheit und des blinden Hasses über die Ohren ziehen. Zum Beweise führt Goethe ein schlechtes Gedicht des Engländers Thomson über die Freiheit an. Als Goethe diese Aussprüche tat, war sein Literaturgedächtnis nicht sehr frisch, sonst hätte er sich erinnert, daß gerade von Thomson das ausgezeichnete Stück Poesie herrührt, das bis heute das eigentliche Vaterlandslied aller Engländer auf dem Erdenrund geblieben ist: das mächtige Rule, Britannia! Aber Goethes Verwerfung des politischen Liedes traf nur das parteipolitische Gedicht, nicht das Lied von den großen Vaterlandsfragen. Wäre es anders, so bewiese gegen Goethe die Geschichte der Weltliteratur, daß alle großen Literaturvölker unter ihren auserlesenen Schätzen der Lyrik das politische Lied besitzen. Aber Goethe selbst, der Schelter des „garstigen politischen Liedes", hat ja eine kleine Abteilung „Politica" in der Sammlung seiner Gedichte, darunter eins gegen die lächerliche Verteilung der Stimmen am Bundestage, das auch von Dingelstedt herrühren könnte:

Verschon uns, Herr, mit deinem Grimme! Zaunkönige gewinnen Stimme.

Es wäre auch unbegreiflich, sollte einer der größten Gegenstände jedes Dichters: das Vaterland und dessen höchste Anliegen, von der vollwertigen Dichtung ausgeschlossen sein. Lieder wie Uhlands auf das sogenannte „alte Recht" in Württemberg und gegen die neue Verfassung haben allerdings keine Bedeutung über den Tag hinaus. Das politische Lied aber, das ein großes Volk auf seinem Werdegange zur Einheit und Macht begleitet, gehört mit gleichem Recht wie jede andre Dichtungsform zur bleibenden Literatur, und die Geschichte der letzten hundertfünfzig Jahre deutscher Dichtung beweist dies unwidersprechlich. Die politische Lyrik Deutschlands überragt durch die Menge des Wertvollen jede andere Literatur, weil Deutschlands Geschichte die des Kampfes ums Dasein unter den Völkern ist, die deutschen Dichter also weit weniger als andere bloße Parteidichtung hervorgebracht haben.

Zum Verständnis der politischen Literatur in Vers und Prosa ist einige Kenntnis der Hoffnungen, Bestrebungen und Enttäuschungen der Zeit zwischen den Freiheitskriegen und der Revolution von 1848 notwendig; die wichtigsten Ereignisse sind auf S. 847 zusammengestellt. Das politische Lied regte sich schon in und unmittelbar nach den Freiheitskriegen. Schenkendorfs Gedichte waren nicht bloß auf den Befreiungskrieg gegen Napoleon gerichtet, sondern mindestens ebenso sehr auf die Umgestaltung des Vaterlandes nach dem Siege (vgl. S. 745). Uhland hatte schon am 18. Oktober 1815 in einem Liede zur „Eintracht zwischen Volk und Herrn" aufgefordert und genau ein Jahr später sein ernstes Mahnlied an die Fürsten gerichtet: „Es ist an Euch, nicht zu vertrösten, Zu leisten jetzt,

was ihr gelobt" aus dem schönen Gedicht mit dem Anfang: „Wenn heut ein Geist herniederstiege." Uhland war es auch, der schon 1816 sein spitzes Lied gegen die „Bundschmecker" sang:

Ich kenne, was das Leben euch verbittert,
Die arge Pest, die weit vererbte Sünde,
Die Sehnsucht, daß ein Deutschland sich begründe,
Gesetzlich frei, volkskräftig, unzersplittert.

Hiermit hat er den Grundton angeschlagen, der durch die ganze politische Lyrik des nächsten Menschenalters erklungen ist: das brünstige Verlangen nach einem deutschen Vaterlande.

Die Zeit und mit ihr die politische Dichtung des ersten Jahrzehntes nach 1815 waren die der schmerzvollen Enttäuschung. Die ungeheuren Opfer des deutschen Volkes hatten nur die Befreiung des heimischen Bodens vom Joche der Fremden, nicht die innere Erstarkung des Vaterlandes erkauft. Selbst Goethe wurde bedenklich:

Die Deutschen sind recht gute Leut,
Sind sie einzeln, sie bringen's weit;
Nun sind ihnen auch die größten Taten
Zum ersten Mal im Ganzen geraten,
Ein jeder spreche Amen! drein.
Daß es nicht möge das letzte Mal sein!

Wenn das politische Lied mit der Zeit bitter wurde, so floß dies aus dem Gefühl der Empörung, daß man einem Volke wie dem deutschen nach so ungeheuren Opfern eine politische Behandlung zumutete, wie man sie 50 Jahre früher nicht geübt hatte: z. B. die Knebelung der Geister durch eine kleinliche und gehässige Zensur. Lessing, Goethe und Schiller hatten ja viel freier schreiben dürfen als die nach der Wende des Jahrhunderts geborenen Dichter. Der Deutsche Bundestag wurde zu der verhaßtesten Behörde in Deutschland; Immermann nannte den Bundespalast in der Eschenheimer Gasse das Inkompetenzgebäude, weil der Bundestag sich in allen Lebensfragen Deutschlands grundsätzlich für „inkompetent" erklärte. Es begann eine Zeit so tiefer Niedergeschlagenheit, daß gerade in vielen Hochstrebenden zum ersten Mal das Massengefühl entstand, man könne in Deutschland überhaupt nicht länger bleiben, sondern müsse auswandern. Eine ganze Auswanderungsdichtung schoß auf, die sich in Vers und Prosa europamüde gebärdete. Der junge Freiligrath schon dichtete sein wehmütiges Lied an die deutschen Auswanderer und später die ergreifenden Verse: „Die Heimat nur macht heimatlos Die Kinder ihres Dichters". Prutz schrieb die Strophe:

Denn ach! schon suchten die Gedanken
Fern überm Meer ein neues Ziel,
Im Geiste schon sahn wir uns schwanken
Fernhin auf ungewissem Kiel:
Was nützt es, daß geerntet werde,
Was wogt das Korn, was blüht der Wein,
Soll nimmer doch auf deutscher Erde
Der Freiheit teure Saat gedeihn?

Damals blutete am Leibe Deutschlands dieselbe Wunde, wie durch die Austreibung der Hugenotten unter Ludwig XIV. einst am Leibe Frankreichs, und mit denselben Folgen: der Befruchtung des Auslands durch kostbare deutsche Saat.

Einen Einschnitt bedeutet die Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. Nach ihr wird das politische Lied stürmischer an Hoffnung, noch bitterer durch Enttäuschung, zuletzt verzweifelt und völlig rücksichtslos. Die Dichtung schlug um so stärkere Töne an, je schwächer sich die Regierungen zeigten. Diese Schwäche trat ja gerade in der kleinlichen Verfolgung aller geistiger Regungen hervor. Die Zensur erschien nicht bloß gehässig, sondern auch lächerlich: Bücher von zwanzig Bogen und darüber waren zensurfrei, alle Schriften darunter dem Rotstift des Zensors preisgegeben. Prutz spottete:

Zwanzig Bogen, zwanzig Bogen!
Nun gereckt und nun gezogen,
An den Federn nun gesogen,
Bis die zwanzig Bogen voll!
Neunzehn Bogen sind noch sündig,
Aber zwanzig machen mündig,
Wär' ein zwanzigster auch toll.

Eine humorlosere Art der Regierung hat es in Deutschland nie wieder gegeben. Die harmlosesten Scherzgedichte so ungefährlicher Sänger wie Hoffmanns von Fallersleben wurden angeklagt und führten zur Bestrafung. In Mainz saß eine an die Inquisition erinnernde fürchterliche Behörde mit fürchterlichem Titel, die „Zentraluntersuchungskommission", und verhörte die studentische Jugend auf Verschwörung, verhörte sie in Todesurteile und lebenslängliches Zuchthaus hinein und galt bei den jungen Dichtern als

„Eine Spinne, feist und stark, O wohl, die weiß zu saugen Des Vaterlandes Mark!“ (Prutz). Die schlimmen wie die sanften Dichter sangen beinah aus demselben Ton; selbst Geibel mahnte:

Sie haben Augen und sehen's nicht,
Sie prassen fort und lachen.
Sie hören's nicht, wie zum Gericht
Schon Balk und Säule krachen;
Laut jauchzt der Geigee Ton —
Ihr Männer, ihr Weiber von Babylon,
Mene, Tekel, Upharsin!

Gegenstand des politischen Liedes sind alle vaterländischen Fragen, dichterische wie scheinbar undichterische. Alles wird dem politischen Liede willkommener Stoff; sogar die Eisenbahn wird von Beck mit scharfem Blick als eisernes Band der deutschen Einheit besungen, und auf die völkische Bedeutung des Zollvereins dichtet Hoffmann sein ernstgemeintes Scherzlied:

Schwefelhölzer, Fenchel, Bricken,
Kühe, Käse, Krapp, Papier,
Schinken, Stiefel, Scheren, Wicken,
Wolle, Seife, Garn und Bier.
Was kein Geist je konnte machen,
Ei, das habet ihr gemacht:
Denn ihr habt ein Band gewoben
Um das deutsche Vaterland,
Und die Herzen hat verbunden
Mehr als unser Band dies Band.

Überall bricht durch die Dichtung jener Jahre die politische Empfindung durch. Prutz beginnt ein schönes Gedicht „Nachts“ mit den Versen:

Nun ist der Tag gesunken,
Vom Berge steigt die Nacht,
Und hell mit tausend Funken,
Die Sternlein sind erwacht.

Dann aber fährt er fort:

Nun über Tal und Hügel
Herab vom Sternenzelt,
Nun schwebt mit leisem Flügel
Die Freiheit durch die Welt.

Von den meisten Gedichten dieser Art gilt Goethes Wort von gewissen Dichtungen Byrons: sie seien „verhaltene Parlamentsreden“. Und Heine nannte die Dichtung jener Zeit die „heilige Allianz der Poesie mit der Sache der Völker“.

Undeutsch gesinnte Lieder gibt es eigentlich gar nicht in der politischen Lyrik jener Zeit. Auch im tiefsten Schmerze blieben die Sänger, wenigstens solange sie auf deutschem Boden weilten, vaterländisch in Ausdruck wie Gesinnung. Auch dies hat Bismarck in seiner Kissinger Rede von 1893 bezeugt: „Sowie das deutsche Lied ernst wird, nimmt es immer Anklang ans Vaterland.“ Freiligrath dichtet das ergreifende Gedicht „Am Baum der Menschheit drängt sich Blüt' an Blüte“; Prutz läßt in den „Wein des Zornes“ fallen: „Die Tränen meines Vaterlands, Den Wermut dieser Zeiten“. Wo vereinzelt ein Dichter mit so zügelloser Unverantwortlichkeit wie Herwegh 1846 über einen Aufstand der Polen schreibt: „Ich rufe den Empörern Sieg Und jede Schmach auf deutsche Fahnen“, da müssen wir, bevor wir verdammen, einen gewichtigen Ausspruch Sybels erwägen: „Wenn man einem emporstrebenden Geschlechte das Vaterland zerstört, so ist die Folge unausbleiblich, daß seine geistige Bewegung vaterlandslos wird.“ Aber von demselben Herwegh rührt ja auch das vaterländisch begeisterte deutsche Flottenlied her (vgl. S. 879), das seine wahre Gesinnung besser bekundet als jener Ausbruch augenblicklicher Wut.

In der Reihe der hier zu behandelnden Dichter stehen nicht alle politischen Lyriker des Zeitalters. Auch Heine gehört mit einem großen Teil seiner Gedichte zu ihnen, und selbst Strachwitz (vgl. S. 787) könnte ebenso gut hier wie anderswo stehen. Gemeinsam ist, mit der einen Ausnahme Herweghs, all diesen hier zu behandelnden Dichtern, daß sie im Grunde gar keine leidenschaftlichen Naturen waren. In einem starken und freien Vaterlande hätte Freiligrath viele schöne Gedichte voll sanfter Empfindung wie „O lieb' so lang du lieben kannst“ oder noch von andern ausländischen Menschen und Tieren als seinen Mohrenfürsten, Scheiks, Löwen, Giraffen und Dromedaren geschrieben; Kinkel hätte den ausgeblühten Tag und die Stille der Nacht besungen; Hoffmann mittelmäßige Liebeslieder und reizende Kindergedichte zu ganzen Bänden gedichtet; Prutz noch ein zweites „Buch der Liebe“ fertig gebracht und seine Begabung für den Roman gepflegt. Der zum Höfling geborene Dingelstedt hätte sein Buch der Lieder, Buch der Liebe, Buch des Lebens aufs

Doppelte gebracht, und vielleicht hätte sogar Herwegh nicht aufgefordert, die Kreuze aus der Erden zu reißen und Schwerter draus zu machen, sondern im Tone des schönen Liedes „Ich möchte hingehn wie das Abendrot" sanft weiter gedichtet. Bei ihnen allen wurde die Milch der frommen Denkart in gärend Drachengift verwandelt; denn jede Politik hat das politische Lied, das sie verdient.

Gemeinsam ist allen jenen Dichtern auch die Überzeugung, daß ihre Dichtung kein bloßes Spiel der Phantasie ist, sondern Dienst fürs Vaterland, wenn auch nur als Saat einer besseren Zukunft:

Drum, was die Neunmalweisen
Auch predigen und preisen,
Wir dulden ihren Spott.
Wir streuen doch zu Taten,
Zu künftigen, die Saaten —
Nun mag die Frucht beraten
Der allerhöchste Gott! (Prutz.)

Und Kinkel spitzte den Gegensatz zwischen alter und neuer Dichtung in die Verse gegen die Klassiker zu:

Ein Kunstwerk war für euch das Leben, Uns war es nichts als eine Tat.

Von besonderer Bedeutung wurde die politische Lyrik noch dadurch, daß durch sie in Wahrheit zum ersten Mal die völlige Gemeinsamkeit der deutschen und der österreichischen Dichtung geschaffen wurde. Es gab keinen Unterschied der Ziele zwischen den Deutschen Freiligrath, Herwegh, Hoffmann, Prutz, Dingelstedt, Pfau — und den Österreichern Beck, Hartmann, Grün und Meißner. Es war eben die Zeit angebrochen, in der es nach Heine „in Europa keine Nationen mehr, sondern nur Parteien gab".

Zuvor sind noch einige ältere Erscheinungen und Seitenrichtungen zu betrachten. Da ist zunächst **August von Binzer** aus Kiel (1793—1868), der Dichter des Klageliedes um die vom Bundestage aufgelöste Burschenschaft (1819): „Wir hatten gebauet Ein stattliches Haus" mit den tröstenden Schlußversen:

Das Haus mag zerfallen,
Was hat's denn für Not!
Der Geist lebt in uns allen,
Und unsre Burg ist Gott.

Binzer ist auch der Dichter des freudigen Studentenliedes: „Stoßt an, Eisenach lebe!" mit den hochgemuten Versen: „Wer die Wahrheit kennet und saget sie nicht, Der bleibt fürwahr ein erbärmlicher Wicht!" — Neben Binzer ist **Karl Follen** (1795—1839) aus Gießen zu nennen, der Dichter des burschenschaftlichen Bundesliedes: „Brause, du Freiheitssang!"

Hier ist auch der verschiedenen **deutschen Volkshymnen** zu gedenken, die als die meistgesungenen Lieder sicherlich zur Literatur gehören. Von Hoffmanns „Deutschland, Deutschland über alles" wird später zu reden sein (S. 891). Das preußische Königslied „Heil dir im Siegerkranz" stammt aus dem Jahre 1790, wurde von Heinrich **Harries** 1790 in Flensburg zuerst gedruckt, 1793 von einem gewissen Schuhmacher in seine jetzige Form umgedichtet und in Berlin veröffentlicht. — Das Lied „Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben" wurde 1831 von **J. B. Thiersch** in Halberstadt (1794—1855) gedichtet zum Geburtstage Friedrich Wilhelms III.

Die österreichische Volkshymne „Gott erhalte Franz den Kaiser", mit der herrlichen Weise von Haydn, hatte den heute vergessenen Leopold **Haschka** (1749—1827) zum Verfasser; Goethe hat ihn in den Xenien verspottet, allerdings nicht wegen dieses Liedes.

Schon aus dem Jahr 1840, hervorgerufen durch französische Drohungen, stammt **Die Wacht am Rhein** von **Max Schneckenburger** aus Burgdorf in der Schweiz, die am 18. Dezember 1840 zuerst in einem Tutlinger Blättchen gedruckt wurde. Karl **Wilhelm** hat sie 1854 vertont; öffentlich gesungen wurde sie auf einem deutschen Sängerfest in Dresden 1865.

Das gewöhnlich einem M. F. Chemnitz (1815—1870) zugeschriebene Lied „Schleswig-Holstein, meerumschlungen (Musik von K. G. Bellmann) rührt ursprünglich von Karl Friedrich **Straß** her, der es 1842 für ein Liederfest in Schleswig gedichtet hat.

Den ersten lauten Trompetenstoß des erstarkten vaterländischen Gefühls ließ bei einer Bedrohung Deutschlands durch Frankreich im Sommer 1840 ein Rheinländer **Nikolaus Becker** aus Geilenkirchen (1809—1845) erschallen. Ähnlich wie die Wacht am Rhein bot er den Franzosen Trutz mit dem Liede:

Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein,
Ob sie wie gier'ge Raben
Sich heiser darnach schrein.

Das Lied wurde im Nu so volksbeliebt, daß mehr als hundert Vertonungen entstanden. Es enthielt keine großartige Poesie, sprach aber die Stimmung des ganzen deutschen Volkes aus, die damals nicht unähnlich der vom Juli 1870 war. Es hat die Franzosen nicht geschreckt, Musset dichtete sogar ein, von Heine scharf zurückgewiesenes, freches Gegenlied; aber es hatte, wie Bismarck 1893 darüber sagte, auf Deutschland „die Wirkung, als ob wir ein paar Armeekorps mehr am Rhein stehen hätten". Moritz Arndt schuf damals als Siebzigjähriger eins seiner prächtigsten Lieder: „Und brauset der Sturmwind des Krieges heran" (vgl. S. 743).

Auch einige denkwürdige Stücke geschichtlicher Prosa sind hier zu erwähnen. Die Einleitung zu den verhängnisvollen Karlsbader Beschlüssen von 1819 rührt von Friedrich Gentz her (vgl. S. 701). Selten wurde ein schlimmerer Inhalt unter feinerer Prosa verhüllt. — Eines der wichtigsten Prosawerke zur Geschichte der deutschen Einheitsbestrebungen ist der Briefwechsel zweier Deutschen von Paul Pfizer (1801—1867), einem Stuttgarter, dem Bruder des Dichters Gustav Pfizer (vgl. S. 765). Darin wird mit frühem Scharfblick für die wirklichen Machtverhältnisse nachdrücklich auf Preußens Beruf als Vormacht Deutschlands hingewiesen. Denselben Gedanken hat Paul Pfizer, ein fast ebenso trefflicher Dichter wie sein Bruder Gustav, in den schönen Versen ausgesprochen:

Adler Friederichs des Großen!
Gleich der Sonne decke du
Die Verlassnen, Heimatlosen
Mit der goldnen Schwinge zu!

Zweites Kapitel.

Die politischen Sänger Deutschlands.

1. — Herwegh.

Im Frühling 1841, weniger als ein Jahr nach Friedrich Wilhelms IV. Thronbesteigung, erschien von einem 24jährigen schwäbischen Dichter ein Bändchen: Gedichte eines Lebendigen, die den Feldzug der deutschen Poesie gegen die wenig deutsche Politik eröffneten. Der Dichter hieß **Georg Herwegh**, war am 31. Mai 1817 in Stuttgart als Sohn eines Gastwirtes geboren und hatte im Tübinger Stift Theologie studiert. „Herwegh, du eiserne Lerche!" sang ihm Heine zu, der ihn 1841 in Paris kennen gelernt hatte; Prutz nannte ihn „Du Liebling unsers Vaterlandes, Du holder Liebling unsrer Musen!" und selbst Geibel pries ihn in einem sonst scharfen Gegenliede als „Poet von Gottes Gnaden". Ja er brachte es durch das Aufsehen jener ersten Gedichtsammlung dahin, daß Friedrich Wilhelm IV. ihn zur Audienz im Königschlosse zu Berlin einlud. Als Herwegh sich nachher durch einen öffentlichen Brief taktlos gegen den König benommen, wurde er aus Preußen verwiesen, und Heine höhnte: „In Versen hab' ich Ihn entzückt, Doch Ihm gefiel nicht meine Prosa." Herwegh beteiligte sich 1849 am Badischen Aufstande, floh nach der Schweiz und starb am 7. April 1875 in Baden-Baden.

Sein Hauptwerk sind die Lieder eines Lebendigen geblieben. Sie errangen einen außerordentlichen Erfolg: in zwei Jahren wurden fünf sehr starke Auflagen vergriffen. Der Dichter hatte darin Töne angeschlagen, wie sie so schrill noch nicht in Deutschland gehört worden waren, dazu in vollendeter Sprache und Versform. Lieder der Liebe und Lieder des Hasses nebeneinander („Wir haben lang genug geliebt, Wir wollen endlich hassen"); der Kampfschrei: „Reißt die Kreuze aus der Erden, Alle sollen Schwerter werden!" und dann das sanft hinschmelzende: „Ich möchte hingehn wie das Abendrot";

dazwischen ein Bänkelsängerlied: „Mein ganzer Reichtum ist mein Lied“, und die Forderung: „Raum, ihr Herrn, dem Flügelschlag Einer freien Seele!“ Die Zeitgenossen, auch die Dichter, waren berauscht; Freiligrath, den Herwegh wegen seiner anfänglichen Parteilosigkeit öffentlich in Versen angegriffen hatte, mußte doch zugestehen: „Sein Gedicht blitzt und blendet.“ Selten oder nie hat ein deutscher Liederdichter mit einem dünnen Bändchen Gedichte einen solchen literarischen Aufruhr erzeugt wie Herwegh. Die Leser waren viel zu erregt, um ruhig zu prüfen, wieviel echter Gehalt und wieviel hohle Mache in den Gedichten des Lebendigen steckte. Sie sind zu gefallsüchtiger Klangspielerei fein gedrechselt: mit Reimen zum Verblüffen wie Mandschu-Kantschu, Uhland-Thrasybul-Land, Mangel-Archangel, Schwager-Meleager, und der scheinbar wütendste politische Zorn stört nie die seiltänzerische Verskunst. Und hätte man ruhig hinter dem schallenden Wortgetöse den wahren Gedankenwert erforscht, man hätte sehr wenig mehr entdeckt als eben schönklingende Worte. Der eine Vischer hat das getan. Herweghs Revolutionslieder sind verschwommen und ziellos; er singt: „Drum die Fahne der Empörung Trag' die Poesie voran!“ und in der Tat hat sich Herwegh sein Lebenlang gewohnheitsmäßig gegen alles empört, was in Deutschland geschehen ist, auch gegen das Größte: die Ereignisse von 1870.

An Freiligrath schrieb Herwegh einmal: „Verse schmieden und schön schreiben ist Millionen Menschen gegeben, das hilft nichts. Ich will Menschen aus einem Guß, ich will Richtung, einseitige Richtung.“ Zum Glück hat er doch zuweilen wie andere Dichter auch ganz einfach schöne Verse geschmiedet. Sein Gedicht „Ich möchte hingehn wie das Abendrot“, sein schönes Reiterlied:

Die bange Nacht ist nun herum, Wir reiten still, wir reiten stumm Und reiten ins Verderben —

auch manche seiner formvollendeten Sonette erweisen ihn als einen hochbegabten Sänger, und selbst im vaterländischen Lied ist ihm einmal ein Wurf gelungen, der durch die wundersame Fügung der deutschen Geschicke gerade jetzt erhöhte Bedeutung gewonnen hat: Das Flottenlied. Herwegh hat es 1841 zur Jahrhundertfeier der Stiftung des Hansebundes als „eine Mahnung an das deutsche Volk“ gedichtet. Es sind wahrhaft prophetische Verse darin:

Erwach', mein Volk mit neuen Sinnen!
Blick' in des Schicksals goldnes Buch,
Lies aus den Sternen dir den Spruch:
Du sollst die Welt gewinnen!
Erwach', mein Volk, heiß' deine Töchter spinnen!
Wir brauchen wieder einmal deutsches Linnen
Zu deutschem Segeltuch. —

Kühn, wie der Adler kommt geflogen,
Nimmt der Gedanke dort den Lauf,
Kühn blickt der Mann zum Mann hinauf,
Den Rücken ungebogen.
Noch schwebt der Geist des Schöpfers auf den Wogen,
Und in den Furchen, die Columb gezogen,
Geht Deutschlands Zukunft auf.

Unwillkürlich denkt man bei diesen Versen an Kaiser Wilhelms II. geflügeltes Wort von „Deutschlands Zukunft auf dem Wasser“.

Jämmerlich hat Herweghs Dichterlaufbahn geendet: keifend wie ein böses altes Weib ist er hinter dem Reichswagen hergelaufen. In den nach seinem Tode gedruckten Neuen Gedichten steht nicht ein einziges helles, freudiges Lied, nichts als witzelnde oder gemeine Beschimpfungen, aber immer mit der alten Reimgaukelei: z. B. Schlacht am Sauerbach (Wörth) und Berthold Auerbach, ganz in Heines oft wörtlich nachgeahmter Manier, nur ohne Heines blendenden Witz.

Von Herwegh rühren übrigens die bei Arbeiterausständen oft angeführten, durch Hans von Bülow vertonten Verse her (aus seinem Bundesliede für den allgemeinen deutschen Arbeiterverein, 1864):

Mann der Arbeit, aufgewacht!
Und erkenne deine Macht!
Alle Räder stehen still,
Wenn dein starker Arm es will.

---

2. — Hoffmann von Fallersleben.

Wie schwer es war, in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts keine politische Satire zu schreiben, das beweist ein Dichter wie August Heinrich Hoffmann (aus Fallersleben im Lüneburgischen), der als gereifter Mann, als Professor der Philologie mit

42 Jahren seine politischen Spottlieder anstimmte, obgleich seine Dichternatur ihn in eine ganz andere Richtung wies. Am 2. April 1798 geboren, 1835 ordentlicher Professor für Deutschkunde in Breslau, 1842 wegen seiner „Unpolitischen Lieder" abgesetzt und unstet geworden, durchzog er Deutschland, seine Lieder vortragend, überall von der Jugend umjubelt. „Den letzten fahrenden Dichter der deutschen Literatur" nannte ihn Prutz. Den Vorwurf, sich durch seinen Dichternamen „Hoffmann von Fallersleben" adeln zu wollen, wies er zurück: „An meine Heimat dacht ich eben, Da schrieb ich mich von Fallersleben." Unter immer neuen, zumteil spaßhaften Titeln erschienen seine Liedersammlungen: als Deutsche Lieder aus der Schweiz, Deutsche Gassenlieder, Maitrank, Hoffmannstropfen, Ceranische Lieder, Schwefeläther, Diavolini, Heimatklänge usw. Im Jahre 1848 verstummte sein politischer Spott, und er dichtete u. a. seine Kinderlieder. Der Herzog von Ratibor bereitete dem alternden Volksdichter eine ehrenvolle Zuflucht als Hüter seiner Bücherschätze in Corvey; dort ist er am 20. Januar 1874 gestorben. Lesenswerte Erinnerungen hat er in den Aufzeichnungen „Mein Leben" gesammelt. Außer einem Denkmal in Hamburg verherrlicht den Dichter von „Deutschland über alles" eine Gedenkbüste in Helgoland, wo dieses „Lied aller Deutschen" niedergeschrieben wurde.

Hoffmann von Fallersleben ist der deutsche Spielmann, der alles besingt, was im deutschen Volk als Dichtungstoff lebt. Liebeslieder, Trinklieder, Studenten- und Landsknechtlieder, Frühlings- und Winterlieder, Kinderlieder und, wenn die Zeit sie fordert, auch politische Lieder. Man suche aber bei ihm keine große Leidenschaft, nicht im Zorn und nicht in der Liebe; keine Galle im Spott, keinen blutigen Hohn. Gemütlich! — wenn je ein Dichter durch ein einziges Wort bezeichnet werden konnte, dann Hoffmann. Und wenn dieses Wort für einen Dichter ein wenig niedrig erscheint, dann sage man: gefühlvoll. Von seinen Liebesliedern erhebt sich keines zu den Höhen der Liebeslyrik; sehr bekannt ist wohl nur eines, oder doch bekannt gewesen: „Du siehst mich an und kennst mich nicht, Du liebes Engelsangesicht." Für seine Befähigung, sich in die Seelen aller Fahrenden zu versetzen, legen die ausgezeichneten Landsknechtlieder Zeugnis ab. Hätte Hoffmann eine literarische Täuschung verüben wollen, er hätte einige für echte Lieder aus dem 16. Jahrhundert ausgeben können. Auch im Trink- und Wanderlied stellt Hoffmann seinen Mann; frisch und flott, singbar und behaltbar sind fast alle Lieder dieser Art: „Wo die Berge sich heben im Sonnenlicht —, Der Wein zieht uns zum Himmel hin —, Schenkt ein und stoßet an! —, Ich liebe den Sang, ich liebe den Wein," und wie sie alle einsetzen, diese nicht tiefen, auch nicht nachhallenden, aber immer für den Augenblick fesselnden Spielmannsgesänge des lebensfrohen Dichters.

Daß eine deutsche Regierung es je übers Herz bringen konnte, einen Sänger wie Hoffmann von Fallersleben zu verfolgen, beschämt uns noch heute. Über seine Unpolitischen Lieder (1840 und 1841) hätte eine starke Regierung mit einem Fünkchen Humor ebenso herzlich gelacht wie die meisten andern Leser. Sie sind das harmlos Gemütlichste in der ganzen politischen Lyrik jener Zeit. In einem Lande, dessen König selbst auf den „Racker von Staat" gescholten, durfte ein heiterer Dichter wohl auch die Verse schreiben von dem Tier mit dem größten Rachen und dem größten Magen:

Es heißt Haifisch auf dem Meer — Und Fiskus auf dem Lande.

Gottlob gibt es heute schwerlich einen deutschen Fürsten, der nicht selbst sein Vergnügen fände an dem Spottliedlein:

Wie ist doch die Zeitung interessant
Für unser liebes Vaterland!
Was haben wir heute nicht alles vernommen!

Die Fürstin ist gestern niedergekommen,
Und morgen wird der Herzog kommen,

Hier ist der König heimgekommen,
Dort ist der Kaiser durchgekommen —
Wie interessant! Wie interessant!
Gott segne das liebe Vaterland!

In jenen dumpfigen Zeiten genügten solche Verse, um ihren Dichter staatsgefährlich und absetzungswürdig erscheinen zu lassen!

Hoffmanns spottende Muse richtet sich auch durchaus nicht bloß gegen die Mächtigen der Erde; fast noch öfter, jedenfalls schärfer trifft er „den deutschen Philister, der bleibet der Mann, Auf den die Regierung vertrauen noch kann". „Die Philister, ihre Gevattern und ihre Geschwister" haßt der Poet, denn sie sind „Poetenverachter, Moneten-betrachter, Luchser und Mucker", und ihr Mut zeigt sich herrlich „für die Wahrheit und das Recht", nämlich — „auf der Bierbank", im fruchtlosen Kannegießern.

Höher aber als alle Spottlieder stehen Hoffmanns **Heimatlieder**; hier entfaltet sich die Blume seines Deutschgefühls in ihrer reichsten Fülle. Vaterlandslieder von größerer Innigkeit als: „Treue Liebe bis zum Grabe Schwör' ich dir mit Herz und Hand" —, „Wie könnt' ich dein vergessen? Ich weiß, was du mir bist" — besitzen wir in unserer doch so reichen Vaterlandslyrik nicht. Das Herz des treuen Sohnes voll Liebe für die erhabene, noch im Strafen geliebte Mutter spricht sich darin aus. Zu dieser Gruppe gehören auch Lieder wie: „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald" mit dem Kehrreim „Nur in Deutschland, da will ich ewig leben!" — „Kein schöner Land als Heimat —", „Ich bleib' in meinem Vaterland —", „Frei und unerschütterlich Wachsen unsre Eichen —".

Allen voran aber steht Hoffmanns Lied: „**Deutschland, Deutschland über alles.**" Am 26. August 1841 auf dem damals nichtdeutschen Boden von Helgoland gedichtet, ist es zum eigentlichen deutschen Liede geworden, nachdem gottlob die Frage Arndts „Was ist des Deutschen Vaterland?" verstummt war. Die Bemängelung des dichterischen Wertes dieses Liedes durch einen hochsinnigen und gelehrten Schriftsteller, Max Schneidewin, trifft in manchen Punkten zu; dennoch erfüllt es die Forderungen an ein Vaterlandslied wie kein anderes. Jedem, der es singen hört und mitsingt, bewegt es das Herz, denn aus ihm spricht die stolze Freude an einem liedeswerten Vaterlande.

Zum Liebling aber von Millionen haben Hoffmann doch erst seine **Kinderlieder** gemacht. Schönere gibt's überhaupt nicht, und mit den einfachen Tonweisen von Ludwig **Erk** gehören sie zu den lieblichsten Besitztümern des deutschen Liedes. Wer sie geringschätzt, weil sie nicht zur „höchsten Dichtung" gehören, der ist auf demselben gefährlichen Wege wie die Franzosen und neuerdings die Engländer: in Frankreich und England heißt Lyrik seit Jahrhunderten oder seit Jahrzehnten fast nur Kunstlyrik für die Höchstgebildeten. Daß es unliterarische, aber liedhungrige Millionen gibt, weiß man dort kaum mehr. Deutsche Lyrik hingegen, die nicht im edelsten Sinne zugleich Volkslyrik ist oder werden kann, fristet ihr Leben nur von der Literaturgeschichte Gnaden. Lieder wie Hoffmanns: „Wer hat die schönsten Schäfchen —, Alle Vögel sind schon da —, Ein Männlein steht im Walde —, Alles still in süßer Ruh —, Morgen kommt der Weihnachtsmann —, Nachtigall, Nachtigall, wie sangst du so schön (wohl das lieblichste) —, O wie ist es kalt geworden —, Die Sterne sind erblichen Mit ihrem güldnen Schein" — möglich, daß alle diese Lieder nicht zur „großen" Poesie gehören; zur echten Poesie gehören sie ohne Zweifel, und der sehr sichere Kindergeschmack empfindet sie als echte Kinderpoesie seit nunmehr 60 Jahren. Denkt man an die unzähligen deutschen Buben und Mädel, die diese Lieder singen, nicht bloß in den Schulstuben, sondern mit jubelnder Freude auf den Feldern draußen und in den Straßen der Städte, so muß man in Hoffmann den **meistgesungenen deutschen Dichter** erblicken.

3. — Prutz. — Pfau. — Dingelstedt. — Gottschall.

Robert Prutz, geb. in Stettin 1816, gleicht Hoffmann in der unerschütterlich deutschen Gesinnung, die ihn auch im tiefsten Schmerze kein höhnendes Wort gegen das Vaterland sagen läßt. Er hat als Lehrer deutscher Literatur an der Universität Halle gewirkt, ist wie alle Dichter dieses Abschnittes verfolgt worden, hat zuletzt in seiner Vaterstadt Vorlesungen gehalten und ist dort wenige Jahre nach der Erfüllung seines Lebenstraumes, der Aufrichtung eines Deutschen Reiches, 1872 gestorben. Seine Schriften zur deutschen Literatur: über den Göttinger Hain und über die Literatur der Gegenwart sind noch heute nicht

ohne Wert. Seine **Dramen** sind durchweg mißlungen; dagegen verdient von seinen Romanen **Das Engelchen** (1851) in der Geschichte deutscher Erzählungskunst einen ehrenvollen Platz, und man begreift schwer, wie ein so ernstes Werk beinah untergehen konnte. Es ist einer der ältesten sozialpolitischen Romane, mit dichterischer Gestaltung der Wirkungen des Fabrikwesens auf die Arbeitermasse; sogar das Wort „sozialpolitisch" kommt schon darin vor.

Unter den nichtpolitischen Dichtungen von Prutz findet sich manches schöne Lied; es scheint, als wären die Tondichter vor seinen Liebesliedern, deren er ein ganzes „Buch der Liebe" gesammelt hat, zurückgeschreckt, weil Prutz vornehmlich als politischer Sänger gilt. Der Lyriker, der Lieder wie diese gesungen hat, sollte nicht völlig vergessen werden:

Warum duften doch die Rosen
Soviel schöner bei der Nacht?
Warum schmecken doch die Küsse
Soviel süßer bei der Nacht?
Wann durch braune Dämmerungen
Hell der Liebsten Auge lacht,
Und wie eines Schwanes Fittich
Leuchtet ihrer Glieder Pracht.

Was die Liebe kann begehren,
Liebe darf es frei gewähren.
Was von Liebe ward verschuldet,
Gern von Liebe wird's geduldet.
Alles Fehlen, alles Irren,
Liebe weiß es zu entwirren,
Trägt mit seliger Geberde
Alle Not und Schuld der Erde;
Am Geliebten jeden Flecken
Weiß sie sorgsam zu verdecken;
Ja ihn völlig freizusprechen,
Lächelnd teilt sie sein Verbrechen!

Als politischer Dichter kann er sich an Schwung und Glanz der Sprache nicht mit Herwegh und Freiligrath, an zierlichem Witz nicht mit Dingelstedt, an düsterer Glut nicht mit Hartmann messen. Es ist noch mehr Beredsamkeit und sogar Gelehrsamkeit als Poesie in seiner politischen Lyrik. Allerliebst aber ist sein „Lügenmärchen" (Jüngst stieg ich einen Berg hinan! Was sah ich da!); es steht in den meisten deutschen Blumenlesen. Erwähnt sei noch, daß Prutz wohl der einzige unserer politischen Dichter war, der weder für die Polen noch für die Tschechen geschwärmt hat, wie dies so viele deutsche und österreichische vormärzliche Liedersänger getan haben.

Sein Meisterstück zeitgeschichtlicher satirischer Dichtung ist die jetzt fast verschollene **Politische Wochenstube** (1845), nach Atta Troll und dem Wintermärchen von Heine unsere bedeutendste politische Satire. Vischer hatte 1844 in seinen kritischen Gängen aufgefordert, es möge doch ein Deutscher einmal eine Komödie von der Aristophanischen Art dichten mit „großen Narren, geschichtlichen Narren, Staatsnarren". Vielleicht hierdurch angefeuert, schrieb Prutz seine tolle Dichtung, „die begehrte, die Stachelkomödie", ein wenig derb und mehr für Männer, aber nicht unwürdig des antiken Vorbildes. Auch an Platens satirischen Komödien hatte sich Prutz gebildet, und wenn er auch den Meister des klingenden Verses an Wohllaut nicht erreicht, — durch die Wucht des Gegenstandes: des politischen Elends in Deutschland, steht er hoch über Platens Komödien mit ihrem nichtigen Literaturgezänke. Prutz besitzt die notwendigste Eigenschaft zur Komödie: den schlagenden Witz, und in den Parabasen steht er auch an Klang der beflügelten Anapäste nicht allzu tief unter Platen, dem Dichter des Romantischen Oedipus:

Denn das ist, ihr Herrn, das tyrannische Recht des erobernden Gotts Dionysos,
Daß er mitleidlos in Ruinen zerschlägt, was immer von irdischem Ton ist:
Doch über dem Schutt in unendlichem Blau wiegt schmetternden Lieds sich die Lerche.
Das hab' ich versucht, unbekümmerten Sinns, in die eigenen Rhythmen verloren,
Aufmerkend allein auf der Grazie Wink: ja ich hab', ich hab' es vergessen,
Daß über mich her, langnasig gebückt, ein Gendarm auf das Blatt mir geschielt hat!

Beinah schon ganz verschollen ist der schwäbische Sänger **Ludwig Pfau** (1821—1894) aus Heilbronn, der Dichter mancher schönen Ballade, darunter einiger im Volkston, auch manches edlen lyrischen Liedes:

In meinen frühen Jahren,
Wie war der Himmel so licht!
Da standen die wunderbaren,
Die klaren,
Die klaren Sterne so dicht.

Von seinen politischen Gedichten ist das ergreifendste das von den „Deutschen Flüchtlingen" (Aus Deutschland zieht nach allen Wegen Von stolzen Bettlern eine Schar). Pfau verdanken

wir auch die erste Bekanntschaft mit dem liebenswürdigsten Humoristen Frankreichs, Claude Tillier, dessen Roman Mon oncle Benjamin er vortrefflich verdeutscht hat.

Der Hans im Glück unter den politischen vormärzlichen Dichtern war der Hesse **Franz Dingelstedt** aus Halsdorf, 1814 als Sohn eines Beamten geboren. Er begann als Gymnasiallehrer, wurde bald wegen seiner politischen Satiren gemaßregelt und starb 1881 als Generaldirektor der kaiserlichen Theater in Wien. In einem sehr lustigen Gedicht hatte er die deutsche Titelsucht verspottet („Da ihr noch die schöne Welt regiertet An der Orden buntem Gängelband"); an Herwegh hatte er 1842 ein Lied gerichtet, worin er von sich sagte:

Es lebt ein Gott, Verdienst zu lohnen;
Noch steht manch edles Fürstenhaus,
Gott teilt den Fürsten ihre Kronen,
Die Fürsten uns die Titel aus.
Gewiß, gewiß! Ich find' es noch,
Mein letztes Ziel auf dieser Erden,
Ich muß Geheimer Hofrat werden!

Dies war als bittere Ironie gemeint; ein Jahr drauf war der König von Württemberg so geistreich und vorurteilsfrei, den Dichter dieses Liedes zu seinem Bibliothekar mit dem Titel Hofrat zu ernennen. Dingelstedt brachte es dann schnell weiter, wurde 1851 Leiter des königlichen Theaters in München, 1857 des großherzoglichen in Weimar, und 1870 erhob den ehemaligen verfolgten Revolutionär der Kaiser von Österreich in den Freiherrenstand.

Dingelstedt begann seine staatsgefährliche Dichterei mit den Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters (1841), anknüpfend an Chamissos Nachtwächterlied. Im Grunde ebenso harmlos wie Hoffmanns Unpolitische Lieder, übertrafen Dingelstedts Nachtwächterscherze jene durch ihren feingeschliffenen Witz. Hoffmann schwingt einen derbgemütlichen Knotenstock, Dingelstedt einen zierlichen Hofdegen. Neben Heine war er der witzigste Dichtungspolitiker, und Heine hatte auch stets eine besondere Vorliebe für seinen Schüler, verzieh ihm sogar den Hofrat und behandelte den „Nachtwächter mit langen Fortschrittsbeinen" immer glimpflich. Aufregendes steht in den Nachtwächterliedern fürwahr nichts; Dingelstedt stichelt und witzelt, stößt aber nie zu. Er besingt die Freiheit und spottet der Bedrücker; man merkt jedoch, daß dieser zierliche Fechter seinen Degen ebensogut gegen die Befreier und für die Unterdrücker führen könnte. Witzige Anspielungen auf die Eschenheimergasse, Scherzchen über das Hoftheaterchen von Serenissimus, kurz Revolutionsdichtungen eines Mannes mit feinen Handschuhen und Lackstiefeln.

Dingelstedt war ein Dichter; kein großer, aber auch kein ganz geringer. Nicht in seinen politischen Liedern, sondern in seiner ganz unpolitischen Lyrik stehen einige Stücke, die der Tagebuchverdammung Hebbels: „Dingelstedt ist so wenig ein Dichter als ein Mann oder auch nur ein Mensch" durchaus widersprechen. Er hat sogar die eine und andre gute Ballade gedichtet, so die „Althessische Sage" (Im Scharfenstein um Mitternacht Erwacht ein heimlich Leben), und sein „Roman in zwölf Gedichten" ist nicht zu verachten. Dingelstedts lyrische Gesamterscheinung jedoch entspricht seiner Lebensauffassung: er zog die wohlschmeckenden Dinge dieser Welt am Ende doch der ganzen Poesie vor, und was er sich in der Jugend gewünscht, das ward ihm noch vor dem Alter in Fülle beschieden.

Von besonderer Schlagkraft sind seine politischen Sinnsprüche, besonders die seine früheren politischen Gesinnungsgenossen verspottenden „Fresken in der Paulskirche" in den neuen Zeitgedichten, z. B.:

Gründlich ergründen sie drin des Volks zu ergründendes Grundrecht,
Draußen indeß grundschlecht wird es dem Volke zu Mut.

Und als beste Frucht der Revolution besang er:

Das einzige Gelungene,
Das bleibend uns Errungene,
Piepmeier, das bist du!

Dingelstedt hat die Politik nie ernst genommen und es keinem verübelt, der auch ihn, den Geheimen Hofrat der Revolution, nicht ernst nahm.

Als politischer Dichter hat auch **Rudolf Gottschall** aus Breslau (geb. 1823) seine Laufbahn begonnen. Später hat er die Politik aufgegeben und ist einer unserer fleißigsten

Lieder-, Dramen- und Romandichter geworden. Außerdem hat er eine Reihe einst vielgelesener literaturgeschichtlicher Werke geschrieben, namentlich eine Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert. Gottschall hat Kenntnisse, Urteil und Geschmack, nur nicht für seine eigene Sprache, die durch ihre allzu üppige Bilderfülle verwirrt. Er lebt jetzt hochbetagt in Leipzig und hat sein fleißiges Tagewerk noch nicht abgeschlossen.

Drittes Kapitel.

Freiligrath.

(1810—1876.)

Geliebt zu sein von seinem Volke,
O herrlichstes Poetenziel,
Los, das aus dunkler Wetterwolke
Herab auf meine Stirne fiel!

(Freiligrath: Im Teutoburger Walde.)

Ihren Gipfel erstieg die politische Dichtung der vierziger Jahre durch **Freiligrath**. Der hohle Schwulst Herweghs und die geschniegelte Geistreichigkeit Dingelstedts wurden übertönt durch den mächtigen Klang des Verses und die Stimme tiefer Herzensüberzeugung eines Dichters, der durch Schöpfungen andrer Art schon bewiesen hatte daß seine Poesie nicht bloß vom Tage für den Tag sei. Hätte man einen gebildeten Deutschen um die Mitte der vierziger Jahre gefragt, wer der größte unter den lebenden Dichtern sei, man hätte von jedem die Antwort gehört: Freiligrath.

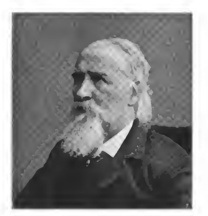
Ferdinand Freiligrath stammte aus einer alten rheinischen Familie. Am 17. Juni 1810 als Sohn eines Lehrers in Detmold geboren, wurde er mit 15 Jahren Kaufmannslehrling in Soest bei Verwandten, bildete sich ernst selbst weiter, begann zu dichten und aus fremden Sprachen künstlerisch zu übersetzen. Mit 21 Jahren ging er als Kaufmann nach Amsterdam, wo seine Sehnsucht in die bunte Ferne die rechte Nahrung fand. In Chamissos Deutschem Musenalmanach ließ er die ersten Gedichte erscheinen, die sogleich die Augen auf ihn lenkten; 1838 druckte das Cottasche Verlagshaus der Klassiker mit Freuden Freiligraths erste Gedichtsammlung, die ihn mit einem Schlage berühmt machte. Heines Spott über den Mohren im weißen Zelt drückte das Siegel auf die Berühmtheit. Nach seiner Vermählung mit Ida Melos aus Weimar, die als Kind auf Goethes Knien gesessen, lebte er ruhig einige Jahre in Darmstadt und St. Goar, mit wachsendem Ruhme, bewundert auch von Friedrich Wilhelm IV., der ihm 1842 einen jährlichen Ehrensold von 300 Talern anbot. Die Freundschaft der besten Dichter, u. a. Geibels und Hoffmanns, häusliches Glück, künstlerische Befriedigung genoß Freiligrath in reichem Maße. Da fuhr auch in sein Leben der Sturm der Zeit: aus dem farbenfrohen Dichter der Heimat und der Fremde wurde der politische Sänger, der von der höheren Warte des zeitlosen Liedes hinabstieg in die Reihen der Kämpfer einer Partei. Am Neujahrstage 1844 verzichtete er auf den königlichen Ehrensold, im Mai stellte er „zu Aßmannshausen in der Kron" seine Sammlung politischer Gedichte als „Glaubensbekenntnis" zusammen und ließ sie in Mainz erscheinen. Die Folge war, daß er — freiwillig, würde Treitschke sagen; um nicht eingesperrt zu werden, sagt die Geschichte — 1846 nach Belgien, dann nach der Schweiz fliehen mußte. Beim Ausbruch der Revolution von 1848 kehrte er in die Heimat zurück, wurde wegen seines Gedichtes „Die Toten an die Lebenden" verhaftet und angeklagt, am 3. Oktober von den Geschworenen in Düsseldorf freigesprochen. Freiligrath nahm seinen Wohnsitz in Köln, von wo er im Mai 1851 steckbrieflich verfolgt in die lange Verbannung nach London ging. Dort erhielt er als Kaufmann in schwerer Arbeit sich und die Seinen. Das deutsche Volk sammelte 1867 eine Ehrengabe für Freiligraths sorgenloses Alter, und der Umschwung der deutschen Zustände gestattete ihm, 1868 nach Deutschland zurückzukehren, wie ihm einst Gottfried Keller ins Stammbuch geschrieben:

In der Heimat sollt ihr sterben — Und euren Kindern die Freiheit vererben!

In den Ruhmestagen von 1870 erklang noch einmal sein helles, freudiges Lied; den Sohn Wolfgang konnte er mit Segenswünschen in den Krieg ziehen lassen; als ein Liebling



Ferdinand Freiligrath.
(1810—1876.) Zu S. 884.



Emanuel Geibel.
(1815—1884.) Zu S. 895.

des deutschen Volkes ist er am 18. März 1876 in Cannstadt gestorben und dort ruht er auf dem Friedhof. Eine seiner letzten Freuden war das Erscheinen der meisterlichen englischen Übersetzung seiner Gedichte durch die begabte Tochter Käthe Freiligrath-Kroeker gewesen.

Freiligrath der Mensch ist nicht minder liebenswert als Freiligrath der Dichter. Er war einer von den Selbsterziehern in unserer Literatur. Immermann, der ihm besonders wohl wollte, schrieb über ihn besorgt an einen Freund: „Aus Sekunda abgegangen — der Mangel an Bildung und Kenntnissen wird zu baldiger Erschöpfung führen." Freiligrath hat dies durch seine geistige Selbstzucht glänzend widerlegt. Seine Gedichte und Übersetzungen zeigen ihn, den Kaufmann, den nicht akademisch Gebildeten, auf der Höhe all des Wissens, das einem Dichter nötig ist, und als einen unserer sichersten Sprachbemeisterer. Würdig ging er in die Verbannung für seine politische Überzeugung, bescheiden kehrte er in die Heimat zurück, und ihr sang er 1870 beim Erscheinen seiner gesammelten Werke die Widmung zu:

Du trägst, du wägst in Händen
Eine Welt und ihr Geschick —
Was kann ich dir sagen und spenden
In solchem Augenblick?
Ich kann am Wege nur stehen,
Von Glück, von Stolz durchbebt,
Daß dieses Weltsturms Wehen
Auch ich, auch ich erlebt!

Und als ihm nach dem Siege nicht alles in der Politik des Vaterlandes gefiel, da tat er nicht wie Herwegh, der „unentwegte" Groller und Schimpfer, sondern freute sich des Großen und schwieg zu dem Kleinen.

Freiligraths Dichterlaufbahn war ein wenig die eines Wunderkindes. Sein Gedicht Moosthee, eine durchaus reife Schöpfung, entstand mit 16 Jahren; mit 19 schrieb er eines seiner schönsten Gedichte „Nebo", und erstaunlich ist die ebenso frühe Entstehung seines tiefsten Liedes: „O lieb', so lang du lieben kannst", das der Knabe als Klage um den verstorbenen Vater angestimmt hat (1829). Früh mit Victor Hugos Gedichten bekannt geworden, versuchte er sich in Alexandrinern, die er mit einem in Deutschland nie dagewesenen Schwunge beseelte: „Spring' an, mein Wüstenroß aus Alexandria!" Nein fürwahr, das war „der Renner nicht, den Boileau gezäumt Und mit Franzosenwitz geschulet!"

So hoch auch Freiligrath alle übrigen politischen Dichter überragt, lebendig geblieben sind von seinen Dichtungen überwiegend die unpolitischen. Außer den schon erwähnten Jugendgedichten das herzensinnige „Ruhe in der Geliebten" (So laß mich sitzen ohne Ende, So laß mich sitzen für und für); „Wetterleuchten in der Pfingstnacht" (Will er in lichten Flammenbränden); „Wär' ich im Bann von Mekkas Toren", nicht zu vergessen den so berühmt gewordenen Mohrenfürsten mit dem bedenklichen Vergleich des verfinsterten Mondes, „Prinz Eugen der edle Ritter", Die Bilderbibel, Gesicht des Reisenden und die in alle Lesebücher eingedrungenen: Der Blumen Rache und Der Löwenritt. Für die außerordentliche Beliebtheit Freiligraths, zumal bei seinen Lebzeiten, ist ein schlagender Beweis, daß sein Lied „O lieb', so lang du lieben kannst" in einige schweizerische Kirchengesangbücher aufgenommen wurde.

Die politischen Dichter hatten Freiligrath vor dem Erscheinen seines „Glaubensbekenntnisses" vorgeworfen, er suche seine Stoffe nur in der Fremde, in den fernsten Zonen, und in seinen Gedichten dieser Gattung sei „mehr Hufschlag als Herzschlag" (Dingelstedt). Mit Recht aber durfte der Dichter entgegnen:

Wer in meinen Wüsten das Ohr an den Boden legt, der hört doch bei Gott nicht bloß Hufe, sondern doch auch dann und wann das Pochen einer fühlenden, in Liebe und Haß entbrennen könnenden, manchmal selbst krampfhaft zuckenden Menschenbrust.

Und daß unserer Dichtung die ihr durch Freiligrath verliehene Farbenglut etwas geschadet habe, wird niemand beweisen können.

In einem noch vor seinem Übergang zur politischen Dichtung geschriebenen Liede „Meine Stoffe" ließ er die Freunde ihm zurufen:

Sei wach den Stimmen deiner Zeit!
Horch auf in deines Volkes Grenzen;
Die eigne Lust, das ewige Leid
Woll' uns in deinem Kelch kredenzen!

Diesem Ruf ist Freiligrath gefolgt, als der Letzte in der Reihe unserer damaligen politischen Dichter. Nicht durch die Überredung eines Einzelnen, etwa Hoffmanns von Fallersleben;

auch nicht durch seinen Dichterstreit mit Herwegh um Partei oder Nichtpartei, sondern wie er in der Vorrede zum „Glaubensbekenntnis" offen erklärt: als „ein notwendiges und unabweisliches Resultat des Zusammenstoßes der Ereignisse mit meinem Rechtsgefühl und meiner Überzeugung". Geibel bestätigt dies in seinem Briefe von 1846: „Ich weiß, daß du deinen Schritt aus ehrlicher Gesinnung getan hast." Es gibt keinen stärkeren Beweis für die Unzulänglichkeit der deutschen Zustände in jener Zeit, als daß sie aus einem sanften Dichter der Liebe, aus einem Schilderer bunter, fremder Menschen und Tiere den feurigsten politischen Sänger der deutschen Literatur gemacht haben. In einem schönen Gedicht „Aus Spanien" hatte er noch im November 1841 verkündet:

Der Dichter steht auf einer höhern Warte Als auf den Zinnen der Partei.

An Levin Schücking hatte er sehr ähnlich der Auffassung Goethes geschrieben: „Die Poesie soll sich an das Ewige, Bleibende halten und nicht immer mit dem verfluchten Schund unseres kläglichen, miserablen Menschen- und Staatslebens zu schaffen haben." Und in einem andern Brief: „Das Reich der Poesie ist nicht von dieser Welt; sie soll im Himmel sein und nicht auf der Erde, und wenn sie auf der Erde ist, so soll sie mindestens zum Himmel deuten." Selbst nachdem Herwegh gegen ihn das Wortpraffelgedicht „Die Partei" geschleudert hatte mit den Schlußversen: „Ich hab' gewählt, ich habe mich entschieden, Und meinen Lorbeer flechte die Partei!" schrieb Freiligrath an Schücking: „Es wäre doch greulvoll, wenn wir einzig politische Gedichte machen dürften." Zwei Jahre drauf aber schloß er die Vorrede zum „Glaubensbekenntnis" (Mai 1844):

So lange der Druck währt, unter dem ich mein Vaterland seufzen sehe, wird mein Herz bluten und sich empören, sollen mein Mund und mein Arm nicht müde werden, zur Erringung besserer Tage nach Kräften das ihrige mitzuwirken!

Vom Sommer 1843 bis zum Frühling 1844 sind fast alle im Glaubensbekenntnis enthaltenen politischen Gedichte entstanden. Später, 1846, ließ er noch das Bändchen Ça ira, 1849 und 1851 die zwei Hefte Neue politische und soziale Gedichte folgen. Nicht die politische Bedeutung dieser Freiligrathschen Dichtungen soll hier gewürdigt werden: sie gehört längst der Vergangenheit an; ihren dichterischen Wert aber müssen auch politische Gegner zugeben. Einige zählen zum Großartigsten, was die Weltliteratur an politischer Dichtung aufweist, und können sich rühmlich messen mit Barbiers Ïambes und Victor Hugos Châtiments, auch mit den sozialen Gedichten der Engländer Hood und Ebenezer Elliot. Zu den schönsten Freiligrathschen Dichtungen dieser Gattung gehören: das schon erwähnte Aus Spanien, Prinz Ludwig von Preußen, Trotz Alledem (frei nach Burns), das wunderschöne Lied „Am Baum der Menschheit drängt sich Blüt' an Blüte" (Januar 1851) mit der ans Herz greifenden Strophe:

Der du die Blumen auseinander faltest,
O Hauch des Lenzes, weh' auch uns heran!
Der du der Völker heil'ge Knospen spaltest,
O Hauch der Freiheit, weh' auch diese an!
In ihrem tiefsten, stillsten Heiligtume
O, küss' sie auf zu Duft und Glanz und Schein —
Herr Gott im Himmel, welche Wunderblume
Wird einst vor allen dieses Deutschland sein!

Sodann das anzügliche „Im Himmel", das rührende „Aus dem schlesischen Gebirge" (Rübezahl), Hamlet („Deutschland ist Hamlet —"), „Von unten auf", dieses wohl die früheste dichterische Huldigung an das „Proletariat", das stürmisch prophetische „Wie man's macht", „Die Schlacht am Birkenbaum", dichterisch vielleicht das schönste, endlich das furchtbare Lied „Die Toten an die Lebenden" (Juli 1848; in Düsseldorf entstanden).

Wie tief aber das Vaterlandsgefühl in Freiligrath wurzelte, das hat er bewiesen, als er, in die Heimat zurückgekehrt, die Erfüllung der Jugendträume erlebte. Von ihm rühren einige der wenigen wahrhaft dichterischen Lieder her, die im Jahre des großen deutschen Krieges entstanden. Sein „Hurrah, Germania!" — das noch bedeutendere, am Tage vor der Schlacht von Weißenburg gedichtete „So wird es geschehn" mit dem schon Tags drauf beinah erfüllten Schluß:

Nur Geduld! noch ein Tag — und ein rächender Blitz
Flammt den Frevler, den Zuaven im Purpur, vom Sitz!

und das bald nach dem 18. August 1870 gedichtete auf die Trompete von Gravelotte — sie waren die edle Nachblüte dieses reichen Dichterfrühlings.

Freiligrath ist einer der großen deutschen Meister sprachformender Kunst. Auch unsere allerjüngsten Lyriker könnten von ihm auserlesene Feinheiten des Versbaues lernen, z. B. an dem leisen Aufatmen des Rhythmus in den zwei Schlußstrophen des „Nebo", an dem heißen Atem der Alexandriner und nicht zum wenigsten an seinen ausgezeichneten Übersetzungen aus dem Englischen, Französischen, Italienischen. Das Lied aus dem Grafen von Carmagnola (Manzoni), Die Seufzerbrücke von Hood, Macaulays Schlacht bei Naseby, die Gedichte von Victor Hugo und Musset, einige der schönsten Lieder von Burns gehören zu dem Glänzendsten in unserer Übersetzungsliteratur. Freiligrath war es auch, der zuerst Walt Whitman und Bret Harte in Deutschland bekannt gemacht hat. Man darf ihn keinen Übersetzer, sondern einen Umdichter nennen; „ich muß selbst für poetische Übersetzungen auf Inspiration warten", schrieb er darüber an Schücking.

Freiligrath ist einer der vielen vortrefflichen Dichter, die von einem noch mehr selbstbewußten als selbstschöpferischen jüngsten Geschlecht mit Unrecht übersehen werden. Man spricht geringschätzig von einigen allerdings anfechtbaren Gedichten, wie der Blumenrache und dem Löwenritt, statt sich an seine echte und starke Empfindungslyrik zu halten. Gutzkow nannte ihn den „deutschen Victor Hugo", erschöpfte aber damit Freiligraths dichterisches Wesen nicht. Heine, der den unglückseligen Mohrenfürsten verspottet hatte, schrieb in einem ernsten Augenblick: „Ich zähle Freiligrath zu den bedeutendsten Dichtern, die seit der Julirevolution in Deutschland aufgetreten sind."

Viertes Kapitel.

Die politischen Dichter Österreichs.

Grün. — Beck. — Hartmann. — Meißner.

Jauchze, du Herze von Österreich,
Jauchze mit jubelndem Schrei:
Heil dir, mein deutsches Vaterland,
Einig und mächtig und frei!
Brüder, wir Boten aus Österreich,
Grüßen euch traulich mit Sang;
Schlagt ihr mit freudigem Handschlag ein,
Hat es den rechten Klang.

(Anastasius Grün, April 1848.)

Lenau, Grillparzer, Raimund hatten die deutsche Welt im Westen gelehrt, daß auch Österreich deutsches Dichterland geblieben war. Die Seelenverbrüderung der beiden Reichshälften des deutschen Geistes trat aber doch erst durch die politische Bewegung der 30er und 40er Jahre ein und wurde besiegelt durch die deutsche Nationalversammlung in der Frankfurter Paulskirche, wo österreichische und westreichsdeutsche Abgeordnete nebeneinander tagten. Ja der früheste Herold der politischen Freiheitsdichtung war ein österreichischer Sänger, der Graf Anton von Auersperg (geb. am 11. April 1806 in Laibach, gest. am 12. September 1876 in Graz), dessen unter dem Namen **Anastasius Grün** 1832 erschienene Spaziergänge eines Wiener Poeten den Reigen eröffneten. Auch der Österreicher Beck hat früher als Herwegh und Hoffmann das Kampfgeschrei der vormärzlichen Bewegung angestimmt.

Grüns Bedeutung als politischer Dichter ist in jener ersten Sammlung begründet. Daß ein Österreicher, ein Graf aus berühmtem Hause, unter Metternichs Regierung ein Lied „Sieg der Freiheit" zu beginnen wagte:

Freiheit ist die große Losung, deren Klang durchjauchzt die Welt;
Traun, es wird euch wenig frommen, daß fortan ihr taub euch stellt!

war ein politisches Ereignis, dessen Widerhall in der ganzen deutschen Welt vernommen wurde. Auch daß der gräfliche Sänger in einem Gedicht, seinem gröbsten, „Dem Censor", dieser Stütze des Metternichschen Regiments, zurief:

Ja du bist ein Gotteslästrer, oder ärger noch, bei Gott!
Tote Holz- und Marmorbilder schlägt in Trümmer frech sein Spott!
Deine Hand doch ists, die ruchlos das lebend'ge Bild zerschlägt,
Das nach Gottes heil'gem Stempel Menschengeist hat ausgeprägt!

und daß Metternich diesen Dichter nicht alsobald einsperren ließ, erschien wie ein Vorbote des Zusammenbruches seiner Regierungskunst. Für die Nachwelt liegt Grüns bleibende Bedeutung nicht in den Zeitgedichten, sondern in einigen feinen kleinen Liedern, die damals kaum beachtet wurden, von der Art des Gedichtchens „Das Blatt im Buche":

Ich hab' eine alte Muhme,
Die ein altes Büchlein hat;
Es liegt in dem alten Buche
Ein altes, dürres Blatt.
So dürr sind wohl auch die Hände,
Die einst im Lenz ihr's gepflückt.
Was mag nur die Alte haben?
Sie weint, so oft sie's erblickt.

Zu seinen schönsten unpolitischen Liedern gehört auch das vom „Letzten Dichter":

— Und singend einst und jubelnd
Durchs alte Erdenhaus
Zieht als der letzte Dichter
Der letzte Mensch hinaus.

Dagegen ist wenig geblieben von seinen Sammlungen kurzer und längerer Verserzählungen: Der letzte Ritter, Schutt, Nibelungen im Frack (mit einem zum Inhalt gar nicht passenden Titel), Pfaff von Kahlenberg, und einer Nachlese: In der Veranda, so schöne Einzelgedichte sich auch darin finden. So das Gedicht an Lenau: „Dein Banner war tiefschwarze Seide, Ich schwang ein rosenfarb Panier" im Pfaffen von Kahlenberg, Ein Rätsel vom Zaren und Drei Walhalla-Nichtgenossen (Luther, Kaiser Josef II., Hofer) in der letzten Sammlung. — Wertvoll sind seine Übersetzungen der englischen Robin Hood-Balladen und der slavischen Volkslieder aus Krain.

Grillparzer hat auf den ihm bewunderungsvoll ergebenen Anastasius Grün die Stachelverse gedichtet: „Er weiß ganz wohl zu bildern, Allein zu bilden nicht" und hat damit den wunden Punkt in des liebenswürdigen Wiener Sängers Dichtung getroffen. Grün bildert wie alle Gewohnheitsbilderer oft schief, ja geschmacklos. Es widerfährt ihm, ein sonst schönes Gedicht zu beginnen: „Im Lippenrosenbeet geboren Ward uns das freie Wort, ein Held". Seine Verse rauschen prächtig daher, nicht immer tadellos gebaut, aber doch mit dem Klang und Schwung, der den österreichischen Dichtern besonders eigen ist. Leider wirkt sein Lieblingsversmaß: der achtfüßige Trochäus, auf die Dauer sehr ermüdend.

Nicht so treu seinen Jugendidealen geblieben, wie der Graf von Auersperg, ist ein sich noch viel ungestümer gebärdender politischer Sänger Österreichs, der aus Baja in Ungarn gebürtige **Karl Beck** (1817—1879). Nach höchst revolutionärer, sogar sozialistischer Dichterei unterwarf er sich 1848 löblich der siegreichen Regierung und mußte sich gefallen lassen, daß Moritz Hartmann ihn, den Abtrünnigen, anfuhr:

O Carlos Beck, was hast du getan!
Du schämst dich nicht, der Habsburg zu nahn?

Becks politischer Sturm und Drang war zu wild gewesen, um auszudauern. „Sein Silbenfall, sein wilder Schwung Sind unterdrückte Taten", hat er von sich selbst gesungen. Mit einer fast an Rückert erinnernden Formgewandtheit, aber stärkerem Bildnersinne erzählt er Geschichten aus der ungarischen Puszta, einen ganzen Roman in Versen „Janko", in dem noch viel wilder als bei Freiligrath der Hufschlag dröhnt; dazwischen klirren die Sporen, fliegen die Peitschen, klingen die Geigen, gar zu oft und laut, so daß dem Leser wirblig wird. Dann wieder ertönen lyrische Klänge, sanft und lind, manche auch volkstümlich. Von seinen Gedichten ist eins weltbekannt geworden, ohne daß sein Name damit verknüpft wird: das Lied von der schönen blauen Donau. Johann Strauß hat seinen berühmtesten Walzer auf den Kehrreim geschrieben:

Und ich sah dich reich an Schmerzen, Wo die Treue wächst im Herzen, An der Donau,
Und ich sah dich jung und hold, Wie im Schacht das edle Gold, An der schönen blauen Donau.

Von Beck sind auch die einst sehr bekannten Verse auf die Bedeutung der Eisenbahnen für die deutsche Einheit:

Diese Schienen, Hochzeitsbänder,
Trauungsringe blank gegossen;

Liebend tauschen sie bie Länder,
Und die Ehe wird geschlossen.

Deutsche Länder sitzen drinnen,
Halten brünstig sich umschlossen.

— Hört ihr brausen bie Karossen?

Von seltsamem Reiz ist sein Gedicht „Sie sagten ihr Glück nicht leise, nicht laut" mit seiner Bilderfülle und seiner Halbverständlichkeit, die eine starke lyrische Wirkung hervorruft:

— Sie preßte zehn Lilien auf seine Locken,
Zwei brennende Rosen auf seinen Mund,
Auf schlug er die Augen, süß erschrocken,
Unb ward für alle Zeiten gesunb.

Sie schwuren sich keine Liebeseide,
Sie sagten ihr Glück nicht leise noch laut;
Nur die duftige Lenznacht hat sie beibe
Die Hände falten und beten geschaut.

Becks schönstes Gedicht aber steht in der sozialistisch angehauchten Sammlung „Lieder vom armen Mann" (1846); neben sehr geschmacklosen, gewaltsam aufgeregten Drohungen gegen Rothschild und die Reichen überrascht uns das ergreifende Gedicht „Knecht und Magd", die Erzählung von zwei alten, seit früher Jugend mühselig dienstbar gewesenen Menschen, die sich erst an ihrem müden Lebensabend zu einem späten Eheglück vereinigen können. Keins der phrasenreichen, heftigen Anklagelieder Becks, sondern eins der edelsten Stücke aus der Dichtung jener Zeit:

Sich küssen? sie täten es schämig! Sich necken? sie täten es leise!
Ach, Blumen waren es wohl, doch waren es Blumen im Eise,
Ein Tanz auf Krücken, o Gott! ein armer verspäteter Falter,
Der halb ein blühendes Kind und halb ein verwelkenber Alter.
Es ist nicht Wonne der Liebe, daß sie nun jauchzen unb beben,
Nein! nur daß am eigenen Herd bie eigenen Pfähle sich heben;
Nur Gott ist ihr Herr, der die Sterne beruft zu leuchten, wenn's nachtet,
Den Knecht, ber die Kette zerbricht, mit seligem Auge betrachtet.

Von **Moritz Hartmanns** politischen Dichtungen ist nichts mehr lebendig, wohl aber manches seiner tiefempfundenen nichtpolitischen Lieder und ein größeres unpolitisches Prosawerk. Der böhmische „Freiheitssoldat und Dichter", wie Freiligrath ihn nannte, wurde am 15. Oktober 1821 in Duschnik bei Przibram als Jude geboren, ließ sich schon als Knabe im Waisenhaus taufen, wurde in Prag mit Meißner, in Paris mit Heine befreundet, saß 1848 in der Frankfurter Nationalversammlung als „der schönste Mann des Parlaments" und ist nach längerem Wohnsitz in Genf, unversöhnt durch die Ereignisse von 1870, in Oberdöbling bei Wien am 13. Mai 1872 gestorben. Seine gesammelten Dichtungen hat Ludwig Bamberger herausgegeben.

Hartmanns dichterische Laufbahn begann 1845 mit einer Liedersammlung „Kelch und Schwert", worin er mit ähnlicher Kurzsichtigkeit, wie ein Jahr drauf Alfred Meißner, in „Böhmischen Elegien" die Leiden der Tschechen besang. Er hat sich später ebenso wie Meißner von diesem Jugendirrtum befreit.

Mit Ludwig Pfau übersetzte er Bretonische Volkslieder, für eine Prachtausgabe mit Bildern Dorés die Märchen des Franzosen Perrault.

Längst vergessen ist Hartmanns boshafte „Reimchronik des Pfaffen Mauritius", wohl das Witzigste, was über die Männer der Paulskirche und ihre Verhandlungen gedichtet wurde, geistreiche politische Bänkelsängerei in der Art von Heines Wintermärchen. Vergessen auch seine Verserzählungen: Adam und Eva (eine Dorfgeschichte) und die Sammlung „Schatten". Dagegen hat sich bis heute lebendig erhalten sein kleiner Roman in Prosa Der Kampf um den Wald (1850), ein Stück vortrefflicher Heimatdichtung. Der Wald, um den von den Bauern gekämpft wird, ist der böhmische, und es ist ein Kampf ums Recht wie bei Kleist und bei Franzos.

Von seinen unpolitischen Gedichten, weitaus seinen besten, hat sich manches Schöne erhalten; am bekanntesten ist das mit der Überschrift „Gewisse Worte" geblieben:

O, Worte gibt's, die nie verhallen,
Sie sind wie Steinchen, bie gefallen
In einen Brunnen, schwarz unb tief,

Und bie von Kant' zu Kante springen
Unb stets von neuem aufwärts klingen,
Wenn scheinbar längst ihr Ton entschlief.

Von den österreichischen Dichtern dieser Zeit kommt Hartmann seinem Freunde Freiligrath am nächsten. Aber nur im nichtpolitischen Liede, für das er in Wahrheit viel begabter war als für die dichtende Politik. Ihm sind eigen Tiefe der Empfindung und Kraft des Ausdrucks, dazu ein Sprachwohllaut, der an Lenau erinnert; und daß er auch ein Gestaltenbildner war, beweist sein „Kampf um den Wald“. An der vollen Entfaltung seiner reichen Gaben hat ihn der Zwiespalt des Dichters mit dem Politiker gehemmt.

Am wenigsten durch die Politik gelitten hat der liebenswürdige Mensch und Dichter **Alfred Meißner**, geb. am 15. Oktober 1822 in Teplitz, gest. am 29. Mai 1885 in Bregenz. Mit 24 Jahren errang er durch seinen Liederkranz **Ziska**, eine Verherrlichung der Hussitenkämpfe und der Böhmen, einen uns heute kaum mehr begreiflichen Ruhm auch bei den deutschen Lesern. Max Stirner, der immer die „andre Meinung“ hatte, sagte zu dem verblüfften Meißner gemütlich boshaft: „Sie hätten den Ziska zu einem komischen Heldengedicht gestalten sollen.“ Am Schlusse der Vorrede zum Ziska sang Meißner: „Denn alle Poesie ist tiefes Klagen“; der Ausspruch gilt für seine ganze fernere Dichtung. Im Grunde von sonnigem Gemüt, hat sich Meißner doch in der einmal angelegten Tracht der Schwermut wohlgefallen. Sie floß nicht aus seinem lebensfreudigen Herzen, sondern war aus Byron und Lenau geschöpft. Der gutmütigste von allen Revolutionssängern, hat Meißner doch einige der heftigsten Gedichte geschrieben, so eins gegen Friedrich Wilhelm IV. mit maßlosen Übertreibungen. Anders aber als Herwegh und Hartmann hat er sich nie zu einem bösen Wort gegen Deutschland hinreißen lassen, und er, der 1845 an Hartmann die Verse gerichtet:

> Ein Deutschland groß und mächtig,
> Ein Deutschland stark und frei,
> Einmütig und einträchtig,
> Deutsch-Östreich mit dabei

hat nach 1870 gesungen:

> Das stolzeste Gefühl auf Erden
> Es ist und bleibt: ein Deutscher sein!

Mit Heine durch wiederholten Aufenthalt in Paris (1847 und 1849) herzlich befreundet, hat er sich von dessen Spötterei gegen Deutschland nicht anstecken lassen.

Meißners zahlreiche Romane: Schwarzgelb, Sansara usw. sind mit Recht vergessen. Ein Bösewicht namens Hedrich hat nach Meißners Tode behauptet, der eigentliche Verfasser aller Romane Meißners zu sein. Wir wissen mit Sicherheit nur, daß er durch seine erpresserischen Drohungen Meißner zum Selbstmordversuch getrieben und in den Tod gehetzt hat. Die Wahrheit über Hedrichs Mitarbeiterschaft ist nicht bestimmt zu ermitteln; es liegt auch nichts daran, da Meißners Dichterruhm gar nicht auf jenen Romanen ruht, sondern einzig auf einigen schönen Liedern, deren unbezweifelter Verfasser er gewesen ist. „Die Nachtwache der Liebe“, ein Gedicht auf Hölderlin (vgl. S. 469), „Eine Bestattung“ (der Leiche Shelleys), vor allen die Lieder der Reihe „Venezia“ werden Meißners Namen dauernd erhalten. Aus diesen mögen hier ein paar Strophen stehen:

I.

> Es schlummert eine hehre
> Seltsame Stadt im Meere,
> Mit tausend bunten Zinnen
> Im Meere blau und still.
> Schön wie ein Traum zu schauen,
> Der bei des Morgen Grauen
> In Luft und Duft zerrinnen,
> In Nichts zerfließen will. —

II.

> Wenn auf den bleichen Höhen
> Der fernen Euganeen
> Des Südens Abendsonne
> Ihr Gold vergossen hat,
> Dann jubelt, wie ein tolles,
> Phantastisch-wundervolles
> Gedicht, in Rausch und Wonne
> Die alte braune Stadt.
> Auf allen Kuppeln brennt es
> Wie Glut des Orientes,
> Es wachen in den Fresken
> Die alten Heil'gen auf;
> Im wundersamen Scheine
> Beleben sich die Steine
> Mit allen Arabesken
> Bis zu dem höchsten Knauf.

Von Meißners drei Dramen verdient wenigstens Erwähnung sein **Weib des Urias** (1851), zu dem Heine eine verlorengegangene Vorrede verfaßt hatte. Laube schrieb an

Meißner über das Stück: „Es ist so unmoralisch, daß es Ihnen die Mohren in Timbuktu auspfeifen würden." Es ist in der Tat noch viel unmoralischer als die biblische Geschichte von David und Bathseba, und von einer Stelle begreift man nicht, wie Meißner sie hat schreiben können, es sei denn, daß der leichtblütige Dichter sich garnichts dabei gedacht hat, was jedem, der ihn persönlich gekannt, das Wahrscheinlichste ist. Ebenso schlimm wie die Unmoral ist aber die Unpoesie und die dramatische Unmöglichkeit des Stückes, die Mischung aus hohem Schwung und platter Prosa, und es gibt wenig so überzeugende Beiträge zu dem Mangel an Selbstkritik bei Dichtern wie die Tatsache, daß Meißner sein Drama vom Weibe des Urias bis zuletzt für sein Meisterwerk gehalten hat.

Fünftes Kapitel.

Die Revolutionsliteratur von 1848.

Ausbruch der Revolution in Paris am 23. Februar 1848. — Der Deutsche Bundestag läßt am 10. März die schwarzrotgoldene Fahne auf seinem Palast in Frankfurt aufziehen. — Ausbruch der Revolution in Wien am 13. März, in Berlin am 18. März. — Eröffnung des deutschen Vorparlaments in der Frankfurter Paulskirche am 31. März. — Zusammentritt der deutschen Nationalversammlung daselbst am 18. Mai 1848. — Wahl Friedrich Wilhelms IV. zum Deutschen Kaiser am 28. März 1849. Der König lehnt die Wahl am 3. April ab. — Gewaltsame Auflösung des „Rumpfparlaments" in Stuttgart am 18. Juni 1848. — Der Bundestag nimmt seine Sitzungen am 30. Mai 1851 wieder auf.

Je nach der Weltanschauung der Parteien wird das Jahr 1848 der deutschen Geschichte der Völkerfrühling oder das tolle Jahr genannt. Für die deutsche Literatur bedeutet es zwar einen scharfen Schnitt, der zwei Lebensalter der Dichtung scheidet; ein unmittelbarer Gewinn ist ihr aus dem Jahre 1848 nicht erwachsen. Kein einziges dichterisches Werk von allgemeiner Bedeutung, keine Prosaschrift von bleibendem Wert ist aus jener tiefsten innerpolitischen Umwälzung Deutschlands hervorgegangen. In den Morgenstunden des 18. März 1848 wurde für Preußen die Zensur aufgehoben; sie verschwand gleichzeitig aus ganz Deutschland. Seit jenen Tagen zählt man das Zeitalter der Entfesselung der Presse, das Anwachsen der Zeitungen an Zahl und Einfluß. In Berlin entstanden sogleich mehre große Zeitungen und zahllose kleine, meist vergänglichen Lebens, nur wenige von langer Dauer; von diesen bestehen die Nationalzeitung und die Kreuzzeitung bis heute. Einer der fleißigsten Mitarbeiter der Kreuzzeitung wurde der Deichhauptmann Otto von Bismarck.

In zwei großen Sammlungen liegt die Flugblattliteratur der Revolution vor: von Otto Göritz in Berlin, dem aufopferungsvollen Begründer der berühmten Göritz-Bibliothek für deutsche Literatur, und einem verstorbenen Berliner Arzt Georg Friedländer (jetzt im Besitz der Stadtbibliothek von Berlin). Literarisch Wertvolles ist so gut wie nichts darunter. Nach der Besiegung der Revolution verstummte das politische Lied: die Dichter hatten jede Hoffnung, die Leser die Lust an dieser Art von Dichtung, ja fast an der Politik selbst verloren. Nach den furchtbaren Aufregungen der letzten zwei Jahre übte zufolge dem Gesetz der seelischen Ermüdung ein allgemeines Ruhebedürfnis seine Macht, der sich auch die Literatur unterwerfen mußte.

Erhalten hat sich von der Liederdichtung während der Revolutionzeit nichts. Vergessen sind längst die blutdürstigen Verse von August Braß, einem Berliner: „Wir färben echt, wir färben gut, Wir färben's (das Banner) mit Tyrannenblut." Braß färbte sich später zum Herausgeber der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung, des bekannten Regierungsblattes. Besseres, wenn auch nichts Hervorragendes hat die königstreue Liederdichtung in Berlin hervorgebracht. Georg Hesekiel (1819—1874) schrieb manches annehmbare Gedicht, und ein Leutnant F. W. von Gaudy das einst vielgesungene Lied auf den Prinzen Wilhelm von Preußen, den nachmaligen ersten deutschen Kaiser: „Prinz von Preußen ritterlich und bieder, Kehr zu deinen Truppen wieder, Heißgeliebter General!"

Unübersehbar ist die Anschlagsliteratur des Jahres 1848. Des öffentlichen Anschlages bediente sich jeder, der etwas zu sagen hatte, vom König bis zum letzten Kannegießer. Über zweitausend Anschläge allein aus Berlin liegen in den Mappen der genannten Sammlungen.

Eine jedem Durchforscher dieser erinnerungsreichen Blätter sofort entgegenspringende Erscheinung der Tagesliteratur von 1848 ist ihre Vorliebe für die komische Seite der Politik. Besonders in Berlin, der Stadt mit der geringsten Begabung für anhaltende Feierlichkeit, erscheint die Revolution literarisch weit mehr als ein Anlaß zu ungeheurer Heiterkeit denn als eine ernst stimmende Umwälzung der vaterländischen Geschichte. Was von der Berliner Revolutionsliteratur irgendwie bekannt geblieben ist, gehört ausschließlich zur Ulk-Dichtung. Der echte Berliner Adolf Glasbrenner, der sich meist Brennglas nannte, der Verfasser von „Berlin wie es ist und — trinkt", der satirischen Dichtung „Neuer Reineke Fuchs", gab eine spaßige Bilderzeitung „Freie Blätter" und einen „Märzalmanach" heraus, deren Witz uns heute recht schal vorkommt. Andere Witzblätter: die Buddelmeier-Zeitung, der Berliner Krakehler haben sich nur kurze Zeit gehalten; die Ewige Lampe, eines der besten, wurde bald vom General Wrangel unterdrückt. Am Leben geblieben ist nur eins der Dutzende von Witzblättern: der Kladderadatsch, dessen erste Nummer am 7. Mai 1848 erschien, herausgegeben von drei Schlesiern: Rudolf Löwenstein, einem unserer liebenswürdigsten Kinderliederdichter (1819—1891), und den beiden geistreichen Witzbolden Kalisch und Dohm, also einer vierten oder fünften schlesischen Schule.

Aus der nichtberlinischen Revolutionsliteratur ist das satirische Büchlein „Taten und Meinungen des Herrn Piepmeyer" von Hermann **Detmold** (1807—1856), einem Hannoveraner, zu erwähnen. Neben der Reimchronik des liberalen Moritz Hartmann (vgl. S. 889) ist des konservativen Detmolds Piepmeyer das Beste, was die Revolution an heiterer Literatur hervorgerufen. Dieser Meinung hat schon damals Dingelstedt Ausdruck gegeben (vgl. S. 883). Detmold hatte sich vordem durch seine überaus spaßhafte „Anleitung zur Kunstkennerschaft" (1833) und seine satirischen „Randzeichnungen" zur Zeitgeschichte (1843) einen gefürchteten Namen gemacht.



Die Zeit von 1848—1870.

Der Staatsstreich Napoleons III., 2. Dezember 1851. — Krimkrieg, 1854—1856. — Regentschaft Wilhelms Prinzen von Preußen 1858—1861, Wilhelm I. Nachfolger Friedrich Wilhelms IV. seit 2. Januar 1861. — Verfassungstreit in Preußen zwischen Krone und Abgeordnetenhaus, 1861—1866. — Bismarck Leiter des preußischen Ministeriums seit 23. September 1862. — Kriege: Preußens und Österreichs gegen Dänemark 1864, Preußens gegen Österreich, 1866. — Auflösung des Deutschen Bundes, 14. Juni 1866. — Gründung des Norddeutschen Bundes, 1867. — Deutsches Zollparlament, 1868.
Frankreichs Kriegserklärung an Preußen, 19. Juli 1870. — Frankfurter Frieden, 10. Mai 1871.

Neunundzwanzigstes Buch.

Die Sänger.

Erstes Kapitel.

Märchendichtung.

Redwitz. — Putlitz. — Marie Petersen. — Roquette.

Eine neue Zeit und neue Menschen! Die politischen Kämpfe sind vorbei; einförmig ziehen die stillen, dumpfen Jahre zwischen 1848 und 1858, bis zur Regentschaft des Prinzen Wilhelm von Preußen für den erkrankten Friedrich Wilhelm IV., über das scheinbar stockende deutsche Geistesleben hin. Dann aber beginnt es sich wieder mächtig zu regen, und die Jahre nach 1858 bis zur großen Entscheidung von 1870 strotzen von politischer Bewegung. Einen einheitlichen Charakter trägt darum auch die Literatur dieses Zeitalters nicht; den Einschnitt macht das Jahr 1858. In den sechziger Jahren setzt auch wieder die politische Dichtung ein, diesmal aber mit Heroldrufen der heraufdämmernden Erfüllungszeit.

Auf die Niederwerfung der Revolution von 1848 folgte zunächst Totenstille. Man nennt diese Zeit auch für die Literatur die der „Reaktion", des Gegenstoßes auf den Stoß der politischen Springflut. Bis 1848 und besonders im Frühling 1848 hatte man gehofft; jetzt begann die Hoffnungslosigkeit, ja die Verzweiflung am Vaterlande. Der Strom der deutschen Auswanderung nach Amerika schwoll zu erschreckender Höhe an. Nicht mehr Vorwärts! hieß der Wahlspruch des öffentlichen Lebens, sondern Rückwärts! Ein Dichter, Redwitz, sang in der so sanften „Amaranth":

> Ich möcht' das ries'ge Erdenrad,
> Dem Herrn entrollt vom Lügenschwarm,
> Mit milliardenfachem Arm
> Zurückziehn in des Glaubens Pfad.

Redwitz und seine Dichtungsgenossen gehörten einem neuen Geschlecht an, dem nach 1820 geborenen, das erst ins Leben eingriff, nachdem die politischen Erschütterungen vorüber waren. In den ersten Dichtungen von Redwitz, Putlitz und Roquette wird in Jubeltönen von der Jugend gesungen („Ich bin ein fahrender Schüler gut, Mit leichtem Sinn und frischem Mut" in „Waldmeisters Brautfahrt"), und eine neue Jugend lauschte ihnen gern. Aber auch die meisten Alten erfreuten sich an einer Dichtung, die nach zwanzig Jahren voll Politik und immer nur Politik endlich von andern Dingen sprach. Die Freigesinnten waren nicht unfrei geworden, aber ruhebedürftig und sehnsüchtig nach einer Welt ohne Streit und Lärm. Nun hebt die Zeit für die stillen Dichter an, nach der schon Vischer trotz seiner freiheitlichen politischen Gesinnung geseufzt hatte, als er seine Besprechung der Gedichte eines Lebendigen 1843 schloß: „Nach Eduard Mörike, der in so vielen herrlichen Liedern ganz und durchaus Dichter ist, hat kein Hahn gekräht; schicken wir aber einmal einen Pathetiker in die Welt, so posaunt es an allen Ecken und Enden." Geibel singt dem politischen Dichter das Grablied:

> Denn es werden einst Geschlechter,
> Die auf seinen Siegen stehn,
> Ungerührt im wunden Fechter
> Nur ein prächtig Schauspiel sehn

und er verwirft entschieden jede Zweckdichtung:

Zweck? Das Kunstwerk hat nur einen:	Aber durch ihr bloß Erscheinen
Still im eignen Glanz zu ruhn;	Mag die Schönheit Wunder tun.

Nach dem Grundgesetz von der seelischen Ermüdung und Abwechselung folgte um die Mitte des 19. Jahrhunderts auf die stürmische politische Dichtung das innig-sinnig-minnigliche Märchen. Die Form der neuen Gattung scheint von Andersens Märchen (1835) und Bilderbuch ohne Bilder (1840) zu stammen; das Bedürfnis aber war durchaus deutsch: Ruhe nach dem Streit! Putlitz, der Erfinder der Gattung, gibt seinem Büchlein „Was sich der Wald erzählt" die Verse auf den Weg: „Das waren laute Tage, Im Streite lag die Welt"; jetzt aber soll das verlassen dastehende Märchen nach dem „Sturm der Zeit wieder an das Menschenherz klopfen". Auf das heftige Gezänke der Menschen folgte das Geistergeflüster der Blumen, Schmetterlinge und Vöglein, wie Andersen es so anmutig zuerst versucht hatte. Nicht mehr tobte der Massenkampf gegen die Throne der Länderkönige, sondern der Versekampf säuselte zur Befreiung des Prinzen Waldmeister von schnöder Gefangenschaft in der Botanisiertrommel eines Professors. Man glaube auch nicht, daß etwa nur die Konservativen diese Märchendichtungen lasen. Alle Welt kaufte und verschlang die zierlichen Büchlein in Prosa und Versen, und nur Redwitzens Amaranth verdankte ihren Erfolg überwiegend den politisch und religiös rückwärts gewandten Parteien.

Die Reihe eröffnete **Oskar von Redwitz** (geb. am 28. Juni 1823 in Lichtenau bei Ansbach, gest. am 6. Juli 1891 in Gilgenberg bei Meran) mit seiner Verserzählung **Amaranth** (1849). Jung-Walter liebt, ja küßt unerhörter Weise die fromme deutsche Jungfrau Amaranth, wirbt aber trotzdem später um die wunderschöne Italienerin Ghismonda; da diese aber freigeistig, wahrscheinlich auch politisch nicht zuverlässig ist, so verschmäht er sie noch vor dem Traualtar und kehrt zu der innig-sinnigen Amaranth zurück. Diese gewiß nicht vorbildlich sittsame Geschichte wird aber so dick mit süßlicher und breiiger Frömmigkeit und Minne übergossen, daß sie vielen damaligen Lesern überaus gefiel. Man hatte so lange auf politischen Pfeffer gebissen, daß man jetzt sogar das Süßholz wohlschmeckend fand. Wenigstens tat man so, denn Amaranth gelesen zu haben, galt als Beweis guter Gesinnung. In sechs Jahren erschienen 18 starke Auflagen. Seinem Liede hatte Redwitz Sprüchlein wie diese mitgegeben:

Zieh hin, was auch dein Schicksal sei:	Du sollst mit frommer Minne Licht
Streu aus der frommen Minne Segen! —	Der Jungfrau züchtig Aug verklären.

Amaranth war Butzenscheibenepik, ein Menschenalter vor der Butzenscheibenlyrik. Es war viel klingender Unsinn darin, z. B. eine Strophe gegen die Weltdichter:

Es höhnten ihre Harfen	Und tiefer nur sie warfen
Des Glaubens Paradies,	Die Welt ins Trugverließ.

Aber die Frauenwelt entzückte sich an der holdseligen Amaranth, die doch gar zu süß war, so wenn sie ein hinschmelzendes, wonnebebendes Lied sang: „Er hat mich geküßt!", und auch die spottenden Leser erfreuten sich an eingestreuten Liedern wie: „Es muß was Wunderbares sein Ums Lieben zweier Seelen!" oder: „Ich will dich auf den Händen tragen Und dir ein treuer Engel sein." Ohne diese hübschen Lieder hätte es dem Dichter nichts geholfen, daß er mit seinem wertlosen, ja albernen Buche „der Lüge Schlangentier bekämpfen" wollte.

Redwitz, ursprünglich ein Ultramontaner und Konservativer von der äußersten Rechten, hat mit den Jahren die seltsame Wandlung zum Schwärmer für deutsche Einheit und zum religiös freisinnigen Dichter durchgemacht. Sein aus 550 Sonetten bestehendes „**Lied vom neuen Deutschen Reich**" (1871), worin die geschichtliche Entwicklung von 1806 bis 1870 besungen wird, überraschte durch seine reichsdeutsche und romfeindliche Gesinnung, gewann sich aber wegen der ermüdenden Form und des geringen dichterischen Gehaltes wenig Freunde. Noch freigeistiger, ja geradezu ketzerisch zeigte er sich in einem Versroman **Odilo** (1878), dessen Sprache gar zu oft unfreiwillig komisch wird:

„Ach, Freund, — zum Lebewohl fürs Leben!"	Betroffen der Novize fragte.	„Zur Mission, und ach, verstehst du?"
„Fürs Leben? — und wohin denn gehst du?"	„Nach Afrika", der Pater sagte,	

Viel erfreulicher, weil harmloser, war das kleine Märchen **Was sich der Wald erzählt** (1850) des märkischen Edelmanns **Gustav zu Putlitz** (geb. in Retzin am 20. März 1821, dort gest. am 5. Oktober 1890), nachmals Hoftheaterleiters in Schwerin und Karlsruhe. Von seinen Erzählungen und Romanen ist nichts geblieben, von seinen Dramen das eine oder andre Lustspielchen. Nur sein Waldmärchen von kaum hundert kleinen Seiten erscheint noch immer in neuen Auflagen und erfreut die Mädchenwelt mit Gesprächen der Mohnblume, des Tannenbaums, des Waldbaches, des Steines. Putlitz hat nicht die geringste politische Absicht mit seinem Märchen verfolgt;

Es fliegt vom Blatt zur Blume, Ein bunter Schmetterling,

und will unschuldige junge Menschen unschuldig unterhalten.

Putlitz ganz ähnlich dichtete **Marie Petersen** aus Frankfurt a. O. (1821—1859) ihr kurzes Harzmärchen in Prosa von der **Prinzessin Ilse** (1850), dessen Erfolg noch übertroffen wurde durch das größere von den **Irrlichtern** (1854). Wie bei Putlitz und Andersen sprechen darin Menschen, Tiere, Blumen, Irrlichter, — nichts Tiefes, auch nichts wahrhaft Dichterisches, aber die Sprache, die nun einmal sehr jungen Mädchen wohl gefällt.

Von **Otto Roquette** (1824—1896) aus Krotoschin (Posen) ist ebenso wie von Putlitz nur noch das erste Jugendwerk am Leben: **Waldmeisters Brautfahrt** (1851), das zierlichste Nippsächlein dieser ganzen Nippesgattung. Sein später erschienenes **Liederbuch** erschien dagegen matt; seine Romane, Novellen und Dramen sind schon jetzt vergessen. Waldmeisters Brautfahrt dagegen erfreut noch immer junge Leser und nicht ohne Grund. Mit seiner flotten Verssprache, den singbaren Liedern, z. B. dem muntern:

Beim Schopfe nimm den Augenblick! Ich hasse, was da staubig,
Das ist mein Spruch, das ist mein Schick. Nur an das Frische glaub' ich —

und mit seiner netten, spannenden Fabel vom Prinzen Waldmeister und der Prinzessin Rebenblüte gehört es zu den literarischen Spielereien, die man sich gefallen lassen darf, wenn sie ohne jede andre Absicht als die der anmutigen Tändelei geboten werden, und wenn gar so schöne Lieder darin stehen wie: „Noch ist die blühende goldene Zeit" mit dem Kehrvers „Noch sind die Tage der Rosen". Aus seinen Liederbüchern sind zu erwähnen die vielgesungenen Stücke: „Weißt du noch, als ich am Felsen Bei den Veilchen dich belauschte" und „O laß dich halten, goldne Stunde". Von Roquette rührt eine gute Arbeit über Christian Günther (vgl. S. 335) her und eine deutsche Literaturgeschichte (1862), die schon darum Beachtung verdient, weil sie von einem Dichter geschrieben ist.

Zweites Kapitel.
Der Münchener Dichterkreis.

Dieser Abschnitt und einige folgende dürfen kürzer behandelt werden als manche frühere, weil auf jedes gebildeten Lesers lebendige Erinnerungen an Lieblingschriftsteller des Hauses gerechnet wird. — Mit vielen der in den nächsten und späteren Kapiteln zu betrachtenden Dichter hat der Verfasser in literarischen, vielfach in freundschaftlichen Beziehungen gestanden, und es wird ihm nicht verargt werden, wenn er aus seinen persönlichen Erinnerungen die Aufhellung manches Dichterbildes schöpft. „Der Haß ist parteiisch, aber die Liebe noch viel mehr" (Goethe); er gesteht offen, daß er gern die Partei seiner Liebe für die Menschen nimmt, für deren Werke sein Urteil Partei genommen hat.

1. — Geibel.
(1815—1884.)

Rosen gewann ich mir einst von den Fraun als **Sänger der Liebe**;
Jetzt von der Eiche zum Schmuck gönnt mir, ihr Männer, ein Reis!
In der Zerstückelungszeit das Panier aufwerfend der Hoffnung,
Dreißig Jahre getreu rief ich nach Kaiser und Reich.

Geibel geleitet uns am natürlichsten aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die zweite, aus der politischen Dichtung in die abgeklärte Kunstdichtung, weil er beiden Zeitaltern und Literaturen angehört. Seine ersten nichtpolitischen Lieder stammen aus dem Ende der 30er Jahre, seine „Zeitstimmen" sind 1841 erschienen, die „Zwölf Sonette für Schleswig-Holstein" 1846.

Emanuel Geibel wurde in Lübeck am 17. Oktober 1815 als Sohn eines protestantischen Predigers geboren, schloß auf der Schule Freundschaft mit dem später so berühmten Altertumsforscher **Ernst Curtius**, studierte Sprachen und Literatur in Bonn und Berlin, wurde hier mit **Strachwitz** und **Schack** bekannt, begann sehr früh zu dichten und fremde Dichtungen zu übersetzen. Durch Bettina von Arnims Vermittlung erhielt er mit 23 Jahren eine Stelle als Lehrer im Hause des russischen Gesandten in Athen, wo er mit Ernst Curtius und dem Altertumsforscher Otfried Müller glückliche Tage verlebte. Seine erste Gedichtsammlung erschien 1840 und machte den Fünfundzwanzigjährigen zu einem der deutschen Lieblingssänger trotz dem damaligen Übergewicht der politischen Poesie. Der König von Preußen gewährte ihm 1842 einen Ehrensold von 300 Talern, wie dem Freunde Freiligrath, mit dem Geibel in Sankt Goar zusammenwohnte. Die beiden im politischen wie dichterischen Wesen so grundverschiedenen Männer sind bis an Freiligraths Tod durch unwandelbare Freundschaft verbunden geblieben. Das Jahr 1848 verlebte Geibel zum teil in Berlin, wo er mit dem jungen Paul Heyse befreundet wurde. Vermählt hat er sich 1852. In demselben Jahr folgte er einem Rufe des Königs Maximilian von Bayern und wurde Begründer, Mittelpunkt und Oberhaupt des **Münchener Dichterkreises** am bayrischen Königshof. Zum erstenmal wurde der Schwerpunkt der neudeutschen Literatur aus dem Norden nach dem Süden verlegt. In edler Freiheit bewegten sich die nach München berufenen Dichter, außer Geibel bald darauf **Heyse** und **Bodenstedt**, am Hof eines Fürsten, der beim Empfange Geibels im Juli 1852 Schillers Worte anführte, der Dichter solle mit dem König gehen. Länger oder kürzer haben zum Münchener Dichterkreise bis zum Tode des Königs Max (1864) außer den schon Genannten gehört: **Leuthold, Wilbrandt, Grosse, Dahn, W. Hertz, Schack, Scheffel, Lingg, Riehl, Hopfen.** Paul Heyse scharte diese und einige weniger bekannte um sich zu seinem **Münchener Dichterbuch** (1862), dem er 1882 ein Neues Münchener Dichterbuch folgen ließ. Auch **Dingelstedt**, der ehemalige Revolutionsdichter, gehörte als königlicher Hoftheaterleiter zu jenem Kreise. Wer nicht zur engeren Hofgesellschaft zählte, sammelte sich um Geibel und Heyse in der lustigen Dichtergesellschaft „Krokodil", nicht nach Geibels „Lustigem Musikanten" benannt, sondern nach der rührenden Krokodilromanze von Lingg:

Im heil'gen Teich zu Singapur
Da liegt ein altes Krokodil
Von äußerst grämlicher Natur
Und kaut an einem Lotosstiel.
Es ist ganz alt und völlig blind,
Und wenn es einmal friert des Nachts,
So weint es wie ein kleines Kind,
Doch wenn ein schöner Tag ist, lacht's!

Dieses Bundeslied der Dichter um Geibel mag zeigen, daß das Münchener Sängervolk keine ewig feierliche Priesterschaar, sondern ein Kreis humorvoller deutscher Männer gewesen.

In München starb Geibels Gattin nach kurzem Eheglück und hinterließ ihm eine einzige Tochter. Nach dem Tode des Königs siedelte er nach Lübeck über, und völlig abgebrochen wurde seine Beziehung zu München, als König Ludwig II. ihm wegen seines Begrüßungsgedichtes an König Wilhelm von Preußen (vgl. S. 898) den von seinem königlichen Vater bewilligten Ehrensold entzog. Geibel erhielt hierauf von dem preußischen König ein Jahresgehalt von tausend Talern. Am 6. April 1884 ist er in Lübeck nach langen Leiden gestorben, nachdem er noch Kaiser und Reich, so heiß von ihm ersehnt und besungen, in Freuden geschaut hatte. Seine Vaterstadt errichtete ihm ein schönes Denkmal.

Übereinstimmend ehrerbietig lautet das Urteil der Zeitgenossen über Geibels Charakter als Mensch und Dichter. Freiligrath nannte ihn „eine tüchtige, gediegene Natur"; Storm schrieb an Keller: „Geibel den Menschen habe ich allzeit hochgestellt", und Keller an Storm: „Nun ist der edle Geibel auch dahin, soweit er hin sein kann, und mit ihm eine Gestalt nicht ohne heiligen Ernst." Fleckenlos hat Geibel das Priesterkleid seines Dichteramtes bewahrt; auch die Worte, die er Georg Herwegh 1842 auf sein Lied zu Ehren der „Partei" (vgl. S. 886) erwiderte, sind schlichte Wahrheit:

Ich sing' um keines Königs Gunst, / Es herrscht kein Fürst, wo ich geboren; / Ein freier Priester freier Kunst, / Hab' ich der Wahrheit nur geschworen.

Als Ludwig von Bayern ihm seine Verse an König Wilhelm verübelte, legte Geibel seine Würde als Kapitelglied des Maximilianordens sogleich freiwillig nieder.

Zwei Parteien haben versucht, Geibel als einen der Ihrigen zu erklären, die Konservativen und die Strenggläubigen. Er war kein Parteikonservativer und kein Liberaler, sondern ein vornehmer, gläubiggesinnter deutscher Mann der Kunst, oder wie er es selbst treffender von sich gesungen: „Drei sind Einer in mir, der Hellene, der Christ und der Deutsche", und die Strenggläubigen müssen auf den Dichter verzichten, der die Verse geschrieben:

Wohl mit jedem Bekenntnis verträgt ein frommes Gemüt sich,
Aber das fromme Gemüt hängt vom Bekenntnis nicht ab.

Wiederholt hat Geibel ein gerechteres Urteil über sich als das in den meisten Literaturgeschichten verlangt. Er, der von Sammlung zu Sammlung dichterisch emporgestiegen, durfte und darf noch heute fordern:

Drum seid mir endlich unbefangne Richter, / Und wägt ihr mich, so wägt den ganzen Dichter.

Dies geschieht noch heute nicht durchweg; meist hält man sich an seine erste Liedersammlung, und die „Tageskritik" verdient den Vorwurf, den ihr schon Geibel machte:

Sie klopft noch stets die abgelegten Kleider, / Die ich vor fünfzehn Jahren trug.

Am stärksten beeinflußt zeigt sich Geibel durch Byron: bis zuletzt hat er seine Vorliebe für ihn durch künstlerische Verdeutschungen der schönsten Gedichte bewiesen. Gleicht er dem englischen Dichter nicht an Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks: an Wohllaut, aber auch an Tiefe der Empfindung steht er ihm in vielen seiner unpolitischen Lieder nicht allzu fern. Daß diese heute noch zu den meist gelesenen und gesungenen deutschen Gedichten gehören, wird durch die noch nicht verlangsamte Folge der Neuauflagen und die meisten Liederkonzerte bewiesen. Das sterbende Kind, (Wie doch so still dir am Herzen Ruhet das Kind), — O stille dies Verlangen! — Das „Spielmannslied" mit den Kehrversen: Ich habe dich lieb, du Süße, du meine Lust und Qual; ferner: Der Mai ist gekommen, die Bäume schlagen aus; O komm zu mir, wenn durch die Nacht Wandelt das Sternenheer; Wer recht in Freuden wandern will, Der geh' der Sonn' entgegen; Wenn sich zwei Herzen scheiden; Wo still ein Herz in Liebe glüht; Und dräut der Winter noch so sehr, mit dem Jubelruf am Schluß: „Es muß doch Frühling werden!" — das Gebet: Herr, den ich tief im Herzen trage: möglich, daß kein einziges dieser Lieder das 20. Jahrhundert überdauern wird; wer sie aber gering achten zu dürfen glaubt, der muß mit ihnen zugleich den weitaus größten Teil unserer nachgoethischen Lyrik verwerfen.

Unter den Gedichten aus etwas späterer Zeit ragen hervor: Der Tod des Tiberius, mit dem symbolischen Fernblick in weltgeschichtliche Zusammenhänge, und das herrliche „Sanssouci", mit dessen letzten Strophen der erste Band dieser Literaturgeschichte abschließt. In der Sammlung Neue Gedichte stehen einige der idealsten und reifsten Geibelschen Gedichte; Die Braut, Auf dem See, Romanze („Die mit dem Reiz der braunen Glieder"), das Mädchenlied („Der du am Sternenbogen") wetteifern mit Storms und Mörikes besten lyrischen Schöpfungen. Die Liederreihe „Ada" (auf die tote Gattin) ist ein herrliches, nur noch ernsteres Seitenstück zu Chamissos Frauen-Liebe und -Leben. Es erklingen darin Töne, die gerade durch ihre strenge Einfachheit tiefergreifend wirken:

Wachst du noch einmal auf zum Schmerz / Aus dumpfem Schlaf, zerdrücktes Herz? / Was schlägst du noch? O Gott, sie haben / Mein Weib und all mein Glück begraben.

Unter den Nachlaßgedichten stehen einige von Geibels schönsten, auch die glutvollen, die er in seine Sammlungen nicht aufgenommen hatte, z. B. das wunderschöne an ein verlorene Jugendgeliebte:

Keinen Gruß, keinen Kuß hat dein roter roter Mund / Mir gegönnt, als auf immer wir schieden.

Sehr viel Feines enthalten auch Geibels Sprüche, besonders über Fragen der Dichtkunst, so z. B. der über die Einheit des Nibelungenliedes (vgl. S. 74 und 505).

Wer den Gesang anhub mit dem Falken im Traume der Kriemhild,
War auch den Tod Siegfrieds schon zu verkünden gewillt.

Oder auch dieser:

Ich fühle mich nie so groß, so klein,
Als wenn ich im Shakespeare gelesen:
Klein, wenn ich denk' an das, was mein,
Groß, weil auch er ein Mensch gewesen.

Nach Geibels Tode schrieb der Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen in einem Trauerbrief an Ernst Curtius: „Ihm gebührt der Ruhm, als echter Herold des Reiches die Wiederherstellung desselben und des Kaisertums besungen zu haben." Und Kaiser Wilhelm hatte dem Dichter im November 1871 für die „Heroldsrufe" gedankt:

Es ist das schöne Vorrecht des Dichters, das, was die Nation als erhabenstes Ziel ihrer Wünsche im Herzen trägt, mit prophetischer Begeisterung zum Ausdruck zu bringen.

Und fürwahr, schon seit seinen jungen Mannesjahren ist Geibel der dichterische Reichs- und Kaiserherold Deutschlands gewesen. Aus dem fast kleinsten deutschen Staatswesen geboren, hat er mit glühender Liebe das ganze große Vaterland umfaßt. In einer seiner wenigen erzählenden Dichtungen: Julian, hat er schon 1850, als das Singen vom Reich ein Verbrechen war, gewünscht, „Daß wir vom Reiche sprächen, statt vom Bunde. Und dürften stolz empor die Wimper schlagen, Wenn wir das Wort: ‚Ich bin ein Deutscher' sagen". Geibels ganze Politik läßt sich in die Worte zusammenfassen, die in Goldlettern an den Pfeilern einer der Wandelhallen im Reichstage stehen: „Das Vaterland, nicht die Partei!" Aus diesem Geist heraus sind alle Zeitgedichte Geibels, namentlich in den „Heroldsrufen", entstanden, und es war keine Phrase, als er sang:

Ehe sie diente, der Volkspartein
Zwietracht weiter zu tragen,
Lieber wollt' ich am nächsten Stein
Diese Harfe zerschlagen.

Ähnlich dem Schwaben J. G. Fischer (vgl. S. 766) sang Geibel 1865: „Unter Sturm und Donnerschlag Send' uns einen Hort und Retter!" Aber schon vorher hatte er die stolzen Worte in die Welt gerufen: „Und es mag am deutschen Wesen Einmal noch die Welt genesen" (in „Deutschlands Beruf", 1861). Und als die letzte Vorstufe zum Deutschen Reich, der Norddeutsche Bund, erreicht war, begrüßte er das Oberhaupt dieses Bundes König Wilhelm I. bei dessen Besuche Lübecks mit den berühmten Versen:

Und sei's als letzter Wunsch gesprochen,
Daß noch dereinst dein Aug es sieht,
Wie übers Reich ununterbrochen
Vom Fels zum Meer dein Adler zieht.

Ein gnädiges Geschick vergönnte ihm, wie auch Freiligrath, den gewaltigen Weltensturm von 1870 zu erleben; in gleicher Liebe zum Vaterlande, wie Freiligrath sein „Hurrah, Germania!" gesungen, stimmte Geibel sein Siegeslied an zum Tage von Sedan:

Nun lasset die Glocken
Von Turm zu Turm
Durchs Land frohlocken
Im Jubelsturm!

Nur einen Kummer hat Geibel an seinen Dichtungen erlitten: die Gleichgültigkeit gegen seine Dramen. Er war zu vornehm, um laut zu klagen, doch hat sie ihn schwer bedrückt; denn „die Lyrik füllt kein Leben aus", heißt es in einem seiner Briefe schon von 1849. Auch das Urteil über Geibels Dramen wird neu zu schöpfen sein. „König Roderich" mag als verfehlt gelten; die Loreley, von Max Bruch vertont, nur als ein gutes Opernbuch trotz vielen Schönheiten, z. B. den Versen der Loreley: „Wie ich den Schleier hier zerreiße, Sei zerrissen meine Liebe!"; „Die Jagd von Béziers", das Vorspiel einer Albigensertragödie, als unbedeutend. Hingegen beweist das Lustspiel Meister Andrea (1855), trotz seinem allzu unwahrscheinlichen Stoff, die Begabung für dichterischen Humor und eine feine Charakterzeichenkunst, und in dem dramatischen Sprichwort Echtes Gold wird klar im Feuer (1874) kommt er Musset, dem Meister dieser Gattung, an Geist, Anmut und Sprachfeinheit gleich.

Geibels Brunhild, 1857 vollendet, früher als Hebbels Nibelungen und Wagners Walküre, kam in München 1861 zur Aufführung, hat sich aber auf den Theatern nicht behauptet. Den für ein Bühnendrama fast unmöglichen Stoff hat der Dichter mit festem Griff bemeistert; auch vor der heikelsten Stelle des Nibelungenliedes: von der Überwältigung Brunhilds, scheut er nicht zurück. Es ist Hebbelsche Größe darin, wenn auch nicht Hebbelsche Wildheit. Brunhild tötet sich an Siegfrieds Leiche; doch auch hierdurch wird Kriemhild nicht versöhnt:

Ein Opfer sparst du mir: doch mehr sind not, Und keins soll fehlen, das ist meine Treue.

Und Hagen, dem eine Seherin der Nibelungen Not und Untergang vorausverkündet, beschließt das Drama mit dem berühmten Vers: „Sei's drum, ich denk', als Männer tragen wir auch das." Fast das Einzige, was an dem Stück zu tadeln wäre, ist die allzu sehr stilisierte Sprache; sonst ist es eine hoheitvolle und dramatisch wirksame Gestaltung des gewaltigen Stoffes. — Auch die 1869 mit dem Schillerpreis gekrönte Sophonisbe ist keine bloße „Jambentragödie", auch kein Buchdrama, sondern ein aufführbares und nicht ohne Beifall aufgeführtes Stück. Der Stoff: Selbstmord der von Scipio gefangen gehaltenen Numiderkönigin Sophonisbe, schon seit dem 16. Jahrhundert oft behandelt, wurde erst durch Geibel auf seine tragische Höhe gehoben: die Königin, die den unbekannten Scipio haßt, beugt sich seiner ihr kundgetanen Größe, liebt ihn und geht deshalb in den Tod. Ein wuchtiges Stück, das den Tragödien Grillparzers am nächsten steht.

Geibels Wort- und Verskunst bezeichnet einen der Höhepunkte deutscher Sprachausbildung. Bei ihm fließen die vollen und reinen Reime wie etwas Selbstverständliches, und auch in den schwierigsten Versmaßen verbirgt seine Kunst die Arbeit des strengen Künstlers. Vollendetere Sonette z. B. als Geibels sind in deutscher Sprache nicht gedichtet worden. Darum gehört er auch in die vorderste Reihe unserer berühmten Übersetzungsmeister; ja von ihm hat man die neue Übersetzerschule zu zählen, die ebenso reine wie treue Formen von der Umdichtung fordert. Geibel hat aus sechs Sprachen übersetzt: mit Heyse zusammen gab er ein Spanisches Liederbuch heraus (1852), mit Leuthold Fünf Bücher französischer Lyrik (1862), zuletzt noch ein Klassisches Liederbuch (1875). Schöne Übersetzungen aus dem Englischen und Italienischen stehen in seinen Gedichtsammlungen.

Auch Geibels Bild wäre unvollständig ohne den Zug des Humors. Leider hat er aus allzu peinlichem Stilgefühl das vielleicht meistgesungene seiner Lieder in keine Sammlung aufgenommen: den unsterblichen Armen Musikanten am Nil. Er steht aber in allen Kommersbüchern und ist dort wohlaufgehoben. Das aus dem Stegreif entstandene Lied wurde zuerst im Hause Heinrich von Mühlers gesungen! (vgl. S. 788.) Geibels Gedichte „Schulgeschichten" und „Ein Seeräuber" mit ihrem prächtigen Humor könnten, bis auf die edlere Form, ebenso gut von Fritz Reuter sein.

Geibel muß neu gelesen und neu gewertet werden. Wer ihn noch immer den „Poeten für Backfische" nennt, der kennt ihn nicht. Er ist ein Opfer der frühen Einschachtelung durch eine vorschnelle Kritik. Den oft gegen ihn angeführten „Zigeunerknaben im Norden" hat Geibel als Primaner gedichtet! Aber schon mit sehr jungen Jahren wurden auch die Verse geschrieben:

Tritt auf in blanken Waffen,
Mein Geist, und werde frei!
Es gilt noch mehr zu schaffen
Als einen lieben Mai.

Ein Lyriker wie Storm oder auch nur wie Eichendorff ist Geibel nicht: es ist nicht genug romantisches Dämmerlicht in seinen Liedern. Dafür sind viele Geibelsche Gedichte von einer selbst in der deutschen Lyrik seltenen Sangbarkeit; ja manche bedürfen kaum einer Vertonung, um als Musik empfunden zu werden, so z. B. „O stille dies Verlangen, Stille die süße Pein." Wieviel von ihm bleiben wird, läßt sich bei dem schnellen Wandel des Geschmackes nicht sagen. Aber sollten dereinst alle Liebeslieder Geibels verklingen, der

Herold des deutschen Reiches und Geistes in trüber Zeit wird so wenig vergessen werden wie sein Vorgänger Max von Schenkendorf, und bei der ersten Jahrhundertfeier der Aufrichtung des Deutschen Reiches wird man auch des seherischen Dichters gedenken, der schon 1845 in dem Liede „Durch tiefe Nacht" gesungen hat:

Deutschland, die schön geschmückte Braut,
Schon schläft sie leis' und leiser, —
Wann weckst du sie mit Trompetenlaut,
Wann führst du sie heim, mein Kaiser?

Drittes Kapitel.
Der Münchener Dichterkreis.

2. — Paul Heyse.

Und sie fragen, was mich jung erhält,
Da ich lang schon wandre durch die Welt,
Und sie staunen, daß noch nicht sich satt
Meine Seel' am Licht getrunken hat.

(„Lebensgeheimnis" von Heyse.)

Paul Heyse, der Sohn eines angesehenen Sprachforschers, wurde in Berlin am 15. März 1830 geboren, siedelte 1854, vom König Max berufen, nach München über, lebt abwechselnd dort und am Gardasee und dichtet seit bald sechzig Jahren Lieder, Erzählungen und Dramen. Dies ist die kurze, aber ausreichende Angabe über die äußeren Geschicke des fruchtbarsten und am längsten bekannten unter unsern lebenden Dichtern. Aber er, der den meisten wie ein Liebling des Glückes erscheint, hat Schweres getragen, ja so Furchtbares wie kaum einer erlebt: nach dem Verluste zweier Kinder starb ihm ein drittes zur selben Stunde, als ihm ein Kind geboren wurde:

O Kind, wie harmvoll mußt' ich dich begrüßen
Und habe meines Schluchzens Krampf und Beben
Erstickt an deines Mündleins ersten Küssen!

Der Mitwelt gilt Heyse vornehmlich als der größte Novellendichter nach Keller; ob die Nachwelt dieses Urteil bestätigen wird, ist zweifelhaft. Seit seiner ersten Prosanovelle L'Arrabbiata (1853) hat er über hundert andre geschrieben, dazu einen ganzen Band Versnovellen. In der Einleitung zum Deutschen Novellenschatz hat er sich auch als Kunstlehrer über das Wesen der Novelle feinsinnig ausgesprochen. — Ist Heyse in Wahrheit ein großer Novellendichter? Gibt es in seinen eignen Novellen den berühmten „Falken", den er in jener durchaus zu lesenden Einleitung das Kennzeichen der echten Novelle nennt? So viele seiner Novellen auch auf italienischem Boden spielen, sie gleichen den altitalischen Novellen, den ältesten der Gattung, keineswegs. Heyses Vorliebe gilt nicht der einfachen Handlung einfacher fester Charaktere, sondern er wählt, d. h. er erfindet Menschen mit wechselreichen Seelen, rätselvolle, gespaltene, überraschende Naturen, und entwickelt die Handlung aus den jähen Sprüngen solcher Menschen. Fast unmögliche Geschehnisse möglich erscheinen zu lassen, das reizt den Erzähler Heyse. Im Verlorenen Sohn (1869) gibt die Mutter die Hand der Tochter dem Mörder ihres Sohnes. Diese Novelle ist beispielartig für den Dichter. Es ist zu viel bequeme Willkür in Heyses Fabelführung, nicht genug menschliche Notwendigkeit. Darum dauert unser Glauben an die Handlung nur so lange, wie wir lesen. Als ein durchgehender Zug seiner Novellen kann der Triumph der Liebe über alles andre auf Erden gelten. „Die Liebe aber ist das Höchste"; kann die Liebe nicht obsiegen, so geht sie glorreich unter und triumphiert noch im Tode. Bismarck, der die Liebe nicht für das Höchste in der Dichtung hielt, nannte Heyses Novellen „nicht für Männer geschrieben". Ein zweiter Grund, warum sie beim Lesen gefallen, aber nicht wie Kellers sich unverlierbar einprägen, ist die gleichmäßig stilisierte Bildungsprache aller seiner Personen. Er nimmt wohl zuweilen einen Anlauf zur Abtönung nach Lebenskreisen; aber in dieser Wirklichkeitskunst ist er kein Meister.

Eine Aufzählung aller Heysischen Novellen kann unterbleiben. Zu den besten gehören in bunter Reihe etwa diese: Unvergeßliche Worte (wohl die seelisch tiefste), Das Glück von Rotenburg, Die himmlische und die irdische Liebe — eine seiner erschütterndsten, die noch



Paul Heyse.
(Geb. 1830.)

Zu S. 900.

tiefer wirken würde ohne die edle Papiersprache der Heldin —, Zwei Gefangene, Villa Falconieri, Die Stickerin von Treviso, Der letzte Centaur.

Heyses erste Novelle L'Arrabbiata (1853), die schon Mörike „eine ganz einzige Perle" nannte, ist von ihrem Dichter kaum überboten worden. Bewundernswert ist die Formsicherheit des 22jährigen Verfassers; aber auch in der sehr einfachen und seelisch natürlichen Fabel hat Heyse als Erzähler sein Bestes geleistet. Literarisch höher steht vielleicht noch Der letzte Centaur (1870), keine richtige Novelle, sondern ein übermütiger Einfall phantastischer Laune und ebenso glänzend durchgeführt wie ersonnen. Was ist dagegen E. T. A. Hoffmann? Aber selbst Mérimée ist hier übertroffen.

Unerreichter, geschweige übertroffener Meister ist Paul Heyse in der Versnovelle. „Die Furie" und „Der Salamander" sind unsere kunstvollendetsten Schöpfungen in dieser kostbaren, aber seltenen Gattung. Namentlich in der zweiten — „den Kindern der Welt eine Torheit und den Frommen ein Ärgernis" nennt sie der Dichter — fließen ihm die Terzinen, als wären sie der deutsche Alltagsvers. Von Heyses andern größeren Versdichtungen seien noch rühmend erwähnt: „Das Goethehaus in Weimar" (vgl. S. 589) und die prächtige Plauderei Frauenemanzipation (1865), ein wahres Kleinod aus Geist, Lebensweisheit, Anmut und Formenschönheit. Wir beneiden mit Recht die Franzosen um ihre Gabe der künstlerischen Plauderei; ein feineres Meisterstück als dieses allerliebste Gedicht besitzen auch die Franzosen nicht.

Heyses Romane: Kinder der Welt (1873), Im Paradiese (1876), Der Roman der Stiftsdame (1886), Merlin (1892), Über alle Gipfel (1895) haben mehr Aufsehen beim Erscheinen erregt als dauernden Wert behauptet. Der dritte ist nur eine breit ausgeführte Novelle. In den beiden ersten hat Heyse einen großen Ausschnitt aus dem Künstlerleben geboten, zum teil mit scharfem Blick für die Wirklichkeit, auch mit stärkerer Gestaltungskraft als in den meisten Novellen. Dennoch halten diese Romane nicht stand; sie werden wahrscheinlich mit der Zeit das Schicksal der Gutzkowschen Romane teilen, denen sie doch an poetischem Gehalt weit überlegen sind. — Im Merlin hat Heyse mit dem ihm natürlich höchst widerwärtigen Naturalismus abgerechnet. Es ist das Gröbste, was er je geschrieben, und zugleich das Überflüssigste. Heyse hätte sich sagen können, daß es nicht nötig war, eine so flüchtige Literaturmode zum Gegenstand eines langen Romans zu machen. Um Weihnachten 1905 erschien von dem unermüdlichen Fünfundsiebzigjährigen noch ein feiner Roman: „Crone Stäudlin". Auf die Vorwürfe wegen der angeblichen Unsittlichkeit seiner zwei ersten Romane hat Heyse einst gelassen erwidert: „Für solche, die noch nichts erlebt, hab' ich auch nicht geschrieben."

Ähnlich wie Geibel hat Heyse sein ganzes Leben hindurch um den Lorbeer des dramatischen Dichters gerungen. Vom Meleager (1854) bis zur Maria von Magdala (1899) hat er mehr als zwei Dutzend Tragödien, Schauspiele, Lustspiele und dramatische Kleinigkeiten geschrieben, nur in sehr seltenen Fällen mit dauerndem Erfolg. Ihm fehlt die derbe, ja grausame Faust des geborenen Dramatikers. Sein Freund Storm schrieb hierüber an Keller: „Ich glaube, daß die feinen Züge in Heyses Dramen, die im Lesen wirksam sind, schon durch den rein äußerlichen Spektakel einer Aufführung verloren gehen." Dies ist nur einer der Gründe der Erfolglosigkeit. Der andre ist der auch für die Dauerhaftigkeit der Novellen Heyses verderbliche: die Handlung erblüht nicht so sehr aus den menschlichen Naturen, sondern aus seiner dichterischen Laune. Wir haben zu oft die Empfindung, daß in ebenso schönen Versen auch ganz andre Handlungen vor sich gehen könnten. Zuweilen aber sind Heyse durchaus bühnenwirksame Stücke gelungen, so namentlich Hans Lange und Colberg (1866 und 1868), in denen er fest auf vaterländischem Boden steht, und von einigen andern begreift man nicht recht, warum sie sich nicht wie so viele von weit Unbedeutenderen auf der Bühne behauptet haben. So ist z. B. Die Weisheit Salomons (1887) ein ausgezeichnetes Theaterstück, dabei so in Poesie getaucht wie weniges

aus den letzten zwanzig Jahren. Und in einigen kleineren Dramen ist Heyse aufregend wie nur irgendwo Sudermann, so z. B. in „Ehrenschulden" (1882). Es herrscht ein nicht begründetes Vorurteil unserer Theaterleiter gegen den Dramatiker Heyse; er ist ihnen wohl zu dichterisch. — Der Größe des Stoffes nicht gerecht wird das Trauerspiel Don Juans Ende (1883); auch die von der Polizei den Bühnen verbotene Maria von Magdala steht nur an einigen Stellen auf der tragischen Höhe der Begebenheit, ist aber so ernst und würdig in Handlung und Ton, daß jenes Verbot völlig ungerechtfertigt erscheint.

Den meisten Zeitgenossen gilt Heyse vornehmlich für den großen Erzähler. Nach seinem hoffentlich noch fernen Tode wird wahrscheinlich eine völlige Umwertung seines Lebenswerkes erfolgen. Heyse der Liederdichter wird immer höher steigen, auch einige seiner Dramen werden die verdiente Anerkennung finden, wogegen die wachsende Masse neuer Erzählungsliteratur und der wechselnde Geschmack seine Novellen und Romane in den Hintergrund drängen werden. In Heyses zwei Bänden Gedichte und Neue Gedichte ruht ein Schatz edelster Lyrik, von der singbaren und volkstümlichen bis zur vollendeten Kunstdichtung. Ein so strenger Richter wie Keller mußte doch zugeben (an Storm): „Heyse hat so manches wirklich schöne, rein lyrische Lied. Ich erinnere nur an ‚Schöne Jugend, scheidest du?' Wer das machen kann, hat auch mehreres gemacht." Heyse hat solcher reinlyrischen Lieder allerdings noch sehr viele gemacht; Gedichte wie: Über ein Stündlein (Dulde, gedulde dich fein), eins seiner frühesten, Ein Bruder und eine Schwester, Mädchen-Lieder (Auf die Nacht in den Spinnstuben), das auch von Mörike sein könnte; Ich sah mein Glück vorübergehn, Stimme der Nacht (Nur ein Wachtelschlag im Feld) sind allerbeste Lyrik, und es wäre Heyse die Freude zu gönnen, daß er die allgemeine Würdigung dieser Seite seines Lebenswerkes noch genösse. Dazu die herrlichen Gedichte auf schöne Städte, befreundete große Menschen, auf Bismarck, Das Hündchen, Leone: welch ein blühender Reichtum an Kunstdichtung, der man wahrlich nicht den Vorwurf machen kann, daß sie gekünstelt sei.

Sein Schönstes aber im Liede hat Heyse in den Totenliedern geschaffen. Für diese gilt Kellers ahnungsvolles Wort: „Vielleicht kommt die rechte lyrische Zeit für Heyse, wenn ihm die Reime nicht mehr so leicht fallen und dafür die Erinnerung mit ihrer Macht ins Leben tritt." In der gesamten, an Totenliedern nicht armen Weltliteratur gibt es nichts Herzergreifenderes und zugleich Kunstadligeres als Heyses Gedichte auf seine drei früh hinweggerafften Kinder. Jeder Vers ist aus wunder Seele gequollen und glänzt vom Tränentau. Sie wirken so besonders erschütternd, weil Heyses Verzweiflung keinen andern Trost findet als: „Auch wir vergehn; und das ist Trost genug." Zu den ergreifendsten Stücken dieser Sammlung gehören: Tragt mir die Schale fort mit Walderdbeeren —, Fassung? Ich bin gefaßt! Geduld? Ich dulde! —, Die Tage schleichen an uns vorüber —, Wir wollten in Borgheses hohem Saale —, So reisen wir ins Land hinein —, und das jedes Herz zu Tränen rührende: „Es steht ein Haus im Garten" mit dem Schluß:

Im Haus erklang ein Name
Von allen Lippen fort und fort,
Der hatte wundersame
Gewalt, schier wie ein Zauberwort.

Auf jedem Mund
Ein Lächeln stund,
Als ob's des Frühlings Name wär' —

Jetzt geht es stumm,
Gespenstig um,
Und wer ihn ausspricht, lacht nicht mehr.

Auf den Einwand, diese Totenlieder seien gar zu kunstvoll, ist zu entgegnen: der Dichter hat für das Denkmal seiner geliebten Toten nur die vollendetste Form gut genug gefunden. Auch Goethe hat die schwierige Form der Stanze für seinen Epilog zu Schillers Glocke gewählt, und als Luca Signorelli seines einzigen Sohnes Leiche malte, hat er gewiß seine höchste Kunst drangesetzt.

Als Spruchdichter steht Heyse unter unsern ersten; da ist er auch garnicht der sanfte Mann wie in den Gedichten; gegen das Schlechte und Nichtige führt er ein scharfes

Schwert, und manch geflügeltes Tadelwort, wie z. B. das von der Butzenscheibenlyrik, rührt von Heyse her.

Heyses Sprach- und Versform wird an Adel und Reinheit von keinem, auch nicht von Geibel, übertroffen. Mörike bewunderte aufs höchste Heyses Kunst, „bei solcher Bündigkeit so silbenkeusch zu bleiben". Er steht hoch über Platen und hatte das Recht, dessen gelegentliche Mißhandlung der Sprache zu rügen (vgl. S. 779). Über die Notwendigkeit der Formenreinheit hat er den schönen Spruch gedichtet:

Wie rein die Zellen sich zusammenschließen,
Darin das Bienchen birgt den Honigseim!
So laß, Poet, die Müh' dich nicht verdrießen
Und birg dein Süßestes im reinsten Reim.

Diese Formenstrenge befähigte ihn auch, einer unserer vorzüglichsten Versübersetzer zu werden. Außer einigen Dramen Shakespeares hat er hauptsächlich seine geliebten Italiener übersetzt, in vier Bänden auserlesene Gedichte von Alfieri, Manzoni, Leopardi (einen ganzen Band), Giusti, den fast unübersetzbaren politischen Satirendichter, Stecchetti und eine Menge italienischer Volkslieder. Wir verdanken ihm so viel Schönes aus Italien, daß wir auch ein bischen einseitige Italienerei bei ihm gern hinnehmen:

Mein Deutschland, immer liebt' ich dich
Vor allen Ländern der Erden,
Doch nach Italien flücht' ich mich
Gar oft, um warm zu werden.

Wir haben Heyse wie alle wirklichen Dichter einfach gelten zu lassen und nicht kleinlich an ihm zu mäkeln, der von sich gesungen: „Das Einzige, was an mir zu schätzen, Ist, daß ich so und nicht anders bin." Wer ihn „unsittlich" zu schelten wagt, der vergißt, daß es unsittliche echte Dichter überhaupt nicht gegeben hat. Allerdings „Sittlich sei der Poet!" heißt es bei Geibel; doch fügt er sogleich hinzu: „Kein Sittenprediger!" und wir dürfen wohl mehr als manchen lieblosen und pharisäischen Bekrittlern dem Dichter Heyse Glauben schenken:

Hab' doch in gut' und bösen Tagen
Mich redlich und honett betragen
Und soll nun Pfaffen und Philister fragen,
Ob auch mein sittlicher Instinkt
Ihnen genugsam reinlich dünkt?
Halt' mich nicht just für das Maß der Welt;
Doch eure heil'ge Glut, ihr Musen,
Hat durchgeläutert diesen Busen
Und ihn mit reinem Hauch geschwellt.

Viertes Kapitel.

Der Münchener Dichterkreis.

3. — Bodenstedt. — Schack. — Geosse. — Leuthold. — Lingg. — Hertz. — Hopfen. — Busch.

Gemeinsam ist allen Dichtern des Freundeskreises um Geibel und Heyse die Formbegabung und das bewußte Streben nach reiner Kunstform. Wo diese nur edles Gefäß für edlen Inhalt ist, entstehen bleibende Schöpfungen; wo sich das Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt nach der Seite der Form verschiebt, entsteht die im Wesenskern unfruchtbare und nüchterne Spielerei. **Friedrich Bodenstedt**, geb. 1819 in Peine (Hannover), dichtete seine Lieder des Mirza Schaffy (1854) ursprünglich als Einschiebsel für ein Reisewerk „Tausend und ein Tag im Orient", wurde durch die Sonderausgabe jener Liederlein berühmt und beliebt wie kaum einer, folgte einem Rufe des Königs Max nach München und starb 1892 in Wiesbaden, ohne durch ein zweites Werk seinen überschnell errungenen Ruhm gemehrt zu haben. Weder seine Verserzählungen nach dem Vorbilde Byrons noch seine Dramen, auch nicht eine Sammlung Gedichte und eine andre „Aus dem Nachlaß des Mirza Schaffy" (1874) haben das Bild Bodenstedts wesentlich umgestaltet. Er war kein großer Dichter, sondern ein kenntnisreicher, gescheiter Mann, der eine leichtverständliche Spruchweisheit in gefällige Verse zu bringen, auch mäßig tiefe Empfindungen gut zu reimen wußte. Den Verkleidungsnamen Mirza Schaffy entlieh er einem Perser, bei dem er als Hauslehrer in Tiflis Sprachunterricht genommen hatte; die Gedichte der Mirza Schaffy-Sammlung waren Bodenstedts Eigentum. Er schnörkelt trotz großer Formenleichtheit nicht so wie Rückert, ist aber weniger empfindungsreich als dieser. Hin und wieder gelang ihm ein Lied aus den Mittelhöhen der Lyrik wie z. B.: „Gelb rollt

mir zu Füßen der brausende Kur" und „Wenn der Frühling auf die Berge steigt"; besser noch ist einiges in den „Gedichten" von der Art Kinkels, Rückerts und anderer, z. B. in dem Liede Nach dem Gewitter:

Erst eben Donnergerolle
In flammender Wolkenschlacht,
Und nun die zaubervolle
Selige Stille der Nacht.

Ein voller Dichter war auch nicht der Graf **Adolf Friedrich von Schack** (in Schwerin 1815 geboren, in München 1894 gestorben). Er war absichtlicher und ausschließlicher Kunstdichter, ohne Sinn für Volkstümlichkeit, einer von der Art, wie sie in Frankreich gedeiht, wo es ja überhaupt fast nur Kunstdichtung für einen kleinen Kreis höchstgebildeter Leser gibt, ein deutscher Hérédia oder Leconte de Lisle. Seine in den Hauptsammlungen: Gedichte (1867), Nächte des Orients, Weihgesänge, Plejaden, Lotosblätter (1882) enthaltenen lyrischen und erzählenden Dichtungen sind gesättigt mit reicher Bildung, edel in Sprache und Vers, aber nicht tief und herzenswarm genug, um zu fesseln und zu dauern. Ähnlich hatte schon Wilhelm Schlegel gedichtet; ähnlich werden noch viele dichten, denen ein musikalisches Ohr, aber kein vollempfindendes Dichterherz beschieden ward. Aus mehr als einem halben Dutzend östlicher und westlicher Sprachen hat er gewandt übersetzt, aber auch darin den von ihm beneideten „Freund" Heyse nicht erreichend, auf den ein oberflächliches Sonett aus dem Nachlasse Schacks höchst ungerecht und überhebend stichelt als den „Pastetenbäcker, Bonbonfabrikanten und Süßholzraspler". Über diesem nur zum Formenbosseln befähigten Schriftsteller ist doch einmal ein schönes, empfundenes Gedicht gelungen: auf den Tod seines Knaben Franz, ein Beweis für die ewige Wahrheit des Goethischen Wortes von dem Herzen, das ganz von einer Empfindung erfüllt ist:

Zarter Knabe, der du bang
Sonst im Finstern zagtest,
Sprich, wie du den großen Gang
Durch das Dunkel wagtest,
Wagtest in den Schlund, davor
Alle zitternd stehen,
Durch das schwarzverhängte Tor
So allein zu gehen?

Graf Schack war der Begründer der herrlichen Bildersammlung, die seinen Namen führt und diesen sicherer zur Nachwelt hinübertragen wird, als die bändereichen Sammlungen seiner literarischen Werke.

Stärkere lyrische Klänge ertönen in den Dichtungen von **Julius Grosse**, geb. 1828 in Erfurt, lange in München ansässig, gest. 1902 als Geschäftsführer der Schillerstiftung in Weimar. Ein liebenswürdiger, mannigfach begabter Sänger und Erzähler, dessen Dichtungen zu einem tieferen Eindruck nichts fehlt als ein persönlicher Ton. Seine Versdichtung „Gundel vom Königssee" (1863) ist eine gute Novelle, aber nur eine, wie es sehr viele in Prosa gibt; dasselbe gilt von dem „Mädchen von Capri". Man empfindet die gewählte Form, den Hexameter, nur als eine Überflüssigkeit, ja als einen Mißgriff. Von seinen wenig bedeutenden Dramen mag die Gudrun genannt werden wegen mancher feinen Stelle, aber auch wegen der Verwässerung des heldischen Stoffes. Käme es bloß auf den einschmeichelnden Klang des Liedes an, so müßte Julius Grosse unter unsern besten Dichtern genannt werden. Eines seiner wohlklingendsten Gedichte ist „Lebensüberfluß":

Rauschende Bäche quellenden Lebens,
Tönet wie Lieder in meine Ruh!
Sehet, erfüllt ist's. Nimmer vergebens
Schau ich in Sehnsucht den Wellen zu. —

Auch ein Schweizer Dichter hat zu dem Münchener Kreise gehört, ein Unglücklicher, ein Kranker: **Heinrich Leuthold**, geb. am 9. August 1827 in Wetzikon bei Zürich, seit 1857 in München, 1862 Mitherausgeber einer Zeitung in Frankfurt, 1865 wieder in München, seit 1877 in einem schweizerischen Irrenhause, wo sich Keller seiner annahm, dort am 1. Juli 1879 gestorben. So wenig wie über Hölderlin und Lenau ist über Leuthold zu richten, vielmehr nur menschlich zu trauern. Eine Entwickelung zu Größerem wurde schwerlich durch seine Erkrankung abgeschnitten: die 1879 herausgekommene Sammlung seiner Dichtungen zeigt eine gleichmäßige Verteilung aller guten und weniger guten Eigenschaften, keine fortschreitende Steigerung.

Wir erfahren, daß sich Spuren des Wahnsinns schon früh gezeigt haben, und lesen erschüttert seine Verse („Auf den Tod eines jungen Dichters“):

Wohl, wem früh schon der Befreier
Tod sich naht, wem — Hölderlin
Oder Lenau gleich — die Schleier
Sanfter Nacht den Geist umziehn.

Seine Bitterkeit floß aus krankem Sinn und drückender Armut, aber erniedrigt hat diese ihn nicht: Leuthold ist inmitten darbender Not immer ein aufrechter Idealist geblieben. Er sah, wie Andere zu leichtem Ruhme kamen:

Wir leben in einer praktischen Zeit,
Und alles treibt sich gewerblich,
Vermittelst der Gegenseitigkeit
Wird jeder Lump unsterblich —

aber er verschmähte die bequemen Mittel zu gleicher Unsterblichkeit: außer den vertrautesten Freunden des Münchener Kreises erfuhr kein Mensch, daß Leuthold einer der deutschen Dichter war, die zählten.

Ähnlich wie für Platen gibt es für seinen Nachfolger Leuthold eine begeisterte, ihn überschätzende Gemeinde. Er war keiner unserer größten Lyriker, aber sein Lied zeigt all die Schönheiten, die man mit Recht an Platen rühmt, und von diesem unterscheidet er sich wieder durch einen männlicheren Ton, der sich auch im Rhythmus kund tut. In seiner Anzeige der Leutholdschen Gedichte erkannte Keller „ihre durchgehende Schönheit und Vollendung an, den seltenen Mangel an schwachen und blöden Stellen“, verschwieg aber schonend die Empfindungsleere. Es ist mehr edle Form als Gehalt in seinen Gedichten: wir genießen ihren sinnlichen Reiz, sie hinterlassen jedoch sehr wenig in der Seele. Storm vermißte darin den „schmackhaften Herzschlag“, und Leuthold selbst gesteht einmal:

Daß ich den Mantel hoher Wichtigkeit
In Versen angetan, hat seine Richtigkeit;
Doch niemand weiß, was ich im stillen litt
An dem Bewußtsein meiner Nichtigkeit.

Seine Sehnsucht nach einer hohen Schöpfung wurde nicht gestillt:

Herbstgefühl.

Wie ringsum alles stirbt und endet!
Bei diesem Welken und Verderben
Fleh ich! O Gott, laß mich nicht sterben,
Eh ich ein schönes Werk vollendet!

Er lehnt sich an Heine, an Geibel; zu seiner einzigen größeren Dichtung Penthesileia, einem Epos in 12 kurzen Gesängen, bedient er sich eines von Platen erfundenen Versmaßes (in der Ballade Zobir). An Lenau erinnert ein Gedicht wie „Blätterfall“:

Leise, windverwehte Lieder,
Mögt ihr fallen in den Sand!
Blätter seid ihr eines Baumes,
Welcher nie in Blüte stand.
Welke, windverwehte Blätter,
Boten naher Winterruh',
Fallet sacht! — ihr deckt die Gräber
Mancher toten Hoffnung zu.

Leutholds bedeutendste Dichtung ist die Penthesileia, ein würdiges episches Seitenstück zu Kleists gewaltigem Drama. Leider ermüdet das kurzstrophige Versmaß trotz der Klangschönheit rasch; mit Pausen gelesen wirkt das Gedicht stark. Als Perle diene der Tod der Penthesileia:

Und als er, so sprechend, die eschene Wehr
Zurückzog, da zuckt noch die Heldin am Speer,
Da trifft ihn ein Strahl
Des brechenden Auges voll Vorwurf und Qual.
Und was in des Herzens tiefinnerstem Grund
Die Stolze empfand, was ihr trotziger Mund
Dem Helden verhehlt,
Gestand ihm dies Aug', nun für immer entseelt. —

*

Und nimmer aus seinem Gedächtnis entwich
Der Waffengewaltigen Bild; ihn beschlich
Weit tieferer Gram,
Als da er den Tod des Patroklos vernahm.

Daß ein Formenkünstler wie Leuthold einer unserer großen Übersetzer wurde, versteht sich fast von selbst. Mit Geibel hat Leuthold „Fünf Bücher französischer Lyrik“ herausgegeben; außerdem hat er aus dem Griechischen und Englischen übersetzt, und im Nachlaß fand sich eine meisterliche Verdeutschung der so schwierigen Ode Manzonis auf Napoleons Tod. Lesenswert sind auch die jüngst gedruckten Prosaschriften Leutholds über französische Dichter.

Der in Lindau am 22. Januar 1820 geborene, in München am 18. Juni 1905 hochbetagt gestorbene **Hermann Lingg** ist erst spät zur Dichtung übergegangen: er war ursprünglich Arzt. Geibel veranlaßte 1854 die Ausgabe seiner Gedichte und ermutigte ihn

zur Fortsetzung seiner Riesendichtung Die Völkerwanderung. Lingg hat an dieses gewaltige Werk seine besten Kräfte gesetzt; man darf nicht sagen verschwendet, denn es sind ihm viele herrliche Stellen gelungen; das Ganze aber war verfehlt: die Jahrhunderte erfüllende Umwälzung Europas durch die wandernden Hunnen und Gothen darzustellen, in mehr als zweieinhalbtausend feierlichen achtzeiligen Reimstanzen. Lingg hoffte von seiner Völkerwanderung die Unsterblichkeit. Er täuschte sich wie so viele unserer bedeutendsten Dichter über seine wahre Begabung: die zum Liede und zur Ballade. Heyse schon hatte ihm zugesungen:

Doch tiefer noch bewegt mich dein Gesang,
Wenn du des Herzens ew'ge Weltgeschicke,
Die dunklen Kämpfe singst der Menschenbrust.

Es erklingen bei Lingg Töne goldechter Lyrik, so in dem schönen kleinen Liede:

Immer leiser wird mein Schlummer,
Nur wie Schleier liegt mein Kummer
Zitternd über mir;
Oft im Traume hör ich dich
Rufen drauß vor meiner Tür,
Niemand wacht und öffnet dir;
Ich erwach' und weine bitterlich.

Oder in dem reizenden Gedichtchen „Kleines Glück":

Sie geht in aller Frühe,
Noch eh' die Dämmrung schwand,
Den Weg zur Tagesmühe
Im ärmlichen Gewand;
Die dunklen Nebel feuchten
Noch in der Straße dicht,
Sonst sähe man beleuchten
Ein Lächeln ihr Gesicht;
Die Götter mögen wissen,
Warum sie heimlich lacht —
Es weiß es nur das Kissen,
Was ihr geträumt heut nacht.

Welcher ernsten Stimmungen Lingg künstlerisch Meister wird, das beweist ein Gedicht wie der „Gesang der Blinden":

Horch, aus tiefstem Lebensabgrund,
Drin kein Lichtstrahl je hinabtaucht,
Sucht die Stimme frommer Blinden
Aufzutönen
Nach dem Schönen,
Im Gesang ein Licht zu finden. —
— Niemals können sie sich selig
Blick in Blick und liebend ansehn,
Nur im Hauch, nur im Berühren
Nahen süße
Seelengrüße,
Wenn sie Hand in Hand sich führen.

Gerade Linggs kleine Lieder werden seinen Namen als eines unserer besten Lyriker auf die Nachwelt tragen, solche Lieder wie auch dieses aus den letzten Lebensjahren:

Am Seegestade.

Nacht umgibt mich, im Azur
Heilig hohes Sterngefunkel,
Totenstille, tiefes Dunkel —
Eine kleine Welle nur
Rauscht ans Land
Und verrauscht im Sand; —
Einer Liebe letzte Spur,
Die in Nacht und Leid verschwand.

Als Balladendichter steht Lingg mit seinen besten Schöpfungen neben Konrad Meyer, den er im Schwunge der fast Schillerischen Bildersprache sogar manchmal überfliegt. Sein Gedicht Der schwarze Tod mit dem großartigen Eingang:

Erzittre Welt! ich bin die Pest,
Ich komm' in alle Lande
Und richte mir ein großes Fest;
Mein Blick ist Fieber, feuerfest,
Und schwarz ist mein Gewande —

ferner Dodona, Römischer Triumphgesang, Die Vehme — gehören zu den wertvollsten Stücken der Sammlung und der Gattung.

Linggs vorherrschender Ton ist der des dumpfdröhnenden Marsches gepanzerter Krieger. Bis ins höchste Alter hat er diesen Klang festgehalten, und im letzten Gedichtbande „Schlußrhythmen" stehen die Verse des Achtzigjährigen:

Heimlich durch die Jahrhunderte geht,
Wie ein Tosen unter der Erde,
Um Gerechtigkeit ein Gebet,
Um den Tag, da sie allen werde,
Allen Menschen, den Niedriggebornen
Wie den Hohen und Auserkornen.
Oft erschien sie schon so nah,
Daß der Greis den Enkel segnend
Eine goldne Zukunft sah,
Daß sich auf hohem Meer begegnend
Schiffer begrüßten und jubelnd bezeugten,
Wie sich erhoben die Niederbeugten.

Des humorvollen Liedes vom Krokodil zu Singapur wurde schon gedacht (S. 896); Lingg hat noch manches lustige Lied dieser Art gedichtet, das auch zu seinem Gesamtbilde gehört.

Wilhelm Hertz (geb. 1833 in Stuttgart, gest. 1902 in München) wurde schon als dichterischer Übersetzungsmeister bei Gottfrieds von Straßburg und Wolframs von Eschenbach Versromanen erwähnt. Er war aber auch einer unserer nicht zu verachtenden, selbständigen Dichter in der Ballade und im Liede, und seine Verserzählung „Bruder Rausch"

gehört zu den besten Stücken dieser Art. Ihm scheint sein Ruf als Philologe geschadet zu haben bei der Behauptung seines Platzes unter unsern ernst zu nehmenden Lyrikern. Der Gelehrte, der ein Gedicht wie „Am Grabe meiner Mutter“ schrieb, war ganz gewiß ein echter Dichter:

Als du dem Lichte mich gegeben,
Umfing dich selbst die ew'ge Nacht,
Doch tief in meinem eignen Leben
Empfind' ich deiner Liebe Macht. —

— Ein tödlich Glück, ein sel'ges Schmerzen,
Das einst das Herz der Mutter brach,
Verklärt wirkt's in des Sohnes Herzen
Als Weihekraft der Dichtung nach.

Der Jüngste dieses Kreises, der einzige geborene Münchener darin, **Hans Hopfen** (1835—1904), hat nur seine dichterischen Werdejahre in der Heimat zugebracht, sonst meist in und bei Berlin gelebt. Von seinen Romanen und Novellen ist nicht mehr viel lebendig, so lebhafte Anerkennung sie auch einst durch ihre Frische fanden: „Verdorben zu Paris“ (1868) und „Juschu“ (1875). Seine spätere Erzählungsdichtung hielt sich nicht einmal auf dieser Höhe. Es blieb eben nur die äußerliche Form, eine Mischung aus bajuvarischer Derbheit und Heinischem Witz, „Sauerkraut mit Ambrosia angemacht“; Poesie war wenig mehr zu spüren. Dagegen sind Hopfens Gedichte, obgleich der Menge weit weniger bekannt, sein einziger Rechtstitel auf freundliches Gedenken. In der Sammlung der Gedichte (1883) stehen freilich sehr unbedeutende neben tiefen, Bierzeitungsverse neben ergreifenden Totenliedern auf seine Frau, die ausgezeichnete Ballade „Die Sendlinger Bauernschlacht“ neben oberflächlich tändelnden Liebesgedichten. Aber es sind auch prächtige vaterländische Lieder darin, so das beim Ausbruch des Dänenkrieges 1864: „Der Knoten ist zerspalten, die Kugel aus dem Lauf, Nun gibts kein länger Halten, der deutsche Tag geht auf!“ Von den Totenliedern ist das schönste Der letzte Tag:

Ach sie konnte nicht mehr sprechen,
Und es war zum Herzzerbrechen,
Wie die Lippen sie bewegte
Und sie mir entgegenregte.
Ich erschöpfte Frag' um Frage.
„Vielgeliebte Seele, sage,
Was du willst und was ich soll?“ —

— Da, als wenn vor meinem Wissen
Plötzlich alle Schleier rissen,
Wie bei einem jähen Strahl
Sah ich, was die Gute wollte,
Wußte, daß ich noch einmal
Ihre Lippen küssen sollte.

Und ich neigte mich und bückte
Mich auf ihren Mund und pflückte
Von dem schön bewegten Munde
Jenen Kuß der Abschiedsstunde,
Jenen allerletzten herben
Süßen Kuß kurz vor dem Sterben.

Eine kleine Perle ist Hopfens satirische Erzählung **Der Pinsel Ming's**: von der Macht eines einmaligen dichterischen Erfolges, der zum unaufhörlichen Weiterschreiben des dümmsten Zeuges berechtigt:

Schreib mit dem nächsten besten Besen frei
Nun deine Lieder, Märchen oder Dramen,

Schreib sie so dumm du willst, 's ist einerlei,
Denn, liebes Kind, jetzt hast du einen Namen!

Der Pinsel Ming's ist unsere gelungenste Satire auf literarische Zustände der Gegenwart.

Leuthold hat dem Kameraden Hopfen im „Krokodil“ den Spruch gewidmet:

Vom Öl, mit dem man salbt die Dichterfürsten, Fiel auf dein eigen — sinnig Haupt ein Tropfen.

Lange hat im Münchener Kreise auch der Maler-Dichter gelebt, dessen Werke vielleicht zu den bekanntesten in allen Ländern deutscher Zunge, dessen lustig tiefsinnige Aussprüche zu den geflügeltsten Worten gehören: **Wilhelm Busch**, geboren am 15. April 1832 in Wiedensahl (Hannover). In einer Geschichte deutscher Literatur darf fürwahr auch der geistreiche Schalk nicht fehlen, nun gar einer, dessen gleichen kein anderes Volk, auch nicht das englische, besitzt. Seine Bilderbogen aus den Fliegenden Blättern, seine späteren selbständigen drolligen Erzählungen von Max und Moritz, der frommen Helene, von Hans Huckebein, den bösen Buben von Korinth und so viele andere werden ihn lange, lange überdauern. Von wenigen Dichtern ist so viel in den täglichen Sprachverkehr der Frohlaune übergegangen wie von Busch. Aussprüche wie: Musik wird oft nicht schön gefunden, weil sie stets mit Geräusch verbunden, — Einesteils der Eier wegen, — Wer Sorgen hat, hat auch Likör — sind in ihrer Art auch klassisch, namentlich durch den zugespitzten Ausdruck der beabsichtigten erhabenen Plattheit.

Die Wirkungen der Münchener Literaturfreunde lassen sich, obgleich einer ihrer Bedeutendsten noch lebt, geschichtlich feststellen. Sie haben die Dichtung aus dem Streite des Tages wieder erhoben in die heitern Regionen, wo die reinen Formen wohnen, ohne sich dem Leben der Gegenwart zu verschließen. Geibel blieb in allem Kunstidealismus der Dichter auf der deutschen Wacht, und Heyse hat wiederholt über wichtige Fragen, nicht bloß der Literatur, seine stets mit Achtung vernommene Meinung unverhohlen ausgesprochen. Ein für immer bleibendes großes Werk, im Drama oder in der Erzählung, hat Keiner unserer Literatur hinzugefügt; unsern Liederhort aber haben einige der Münchener um echte Kostbarkeiten bereichert. Den Formensinn haben sie alle durch ihr Beispiel gestärkt, so daß nach jeder vorübergehenden Verwilderung ihr Lebenswerk wieder als Maßstab dessen dienen wird, was an Formenschöne von kunstvoller Lyrik gefordert werden darf.

Fünftes Kapitel.

Allerlei Sänger.

Hammer. — Sturm. — Strauß. — Strodtmann. — Träger. — Rodenberg. — Volkmann (Leander). Allmers. — Greif. — Eichrodt.

Es hat natürlich zwischen 1848 und 1870 bei weitem mehr deutsche Liederdichter, damals auch leiblich bekannte, gegeben, als in diesem Sammelkapitel stehen, und von dem einen und andern hier Weggelassenen lebt wohl noch ein gesungenes oder gelesenes Lied. Eine Vollständigkeit aber alles Gedruckten oder auch nur Erträglichen wird hier weder beabsichtigt noch erwartet; eher möchte gegen die Aufnahme manches hier erwähnten Dichters Einspruch erhoben werden. Die lyrische Flut, die schon in der Zeit zwischen den Freiheitskriegen und der Revolution überwältigend anschwoll, ist nachher nicht gesunken, sondern immer höher gestiegen, und keine Literaturgeschichte kann jede ihrer Wellen oder gar Tropfen zählen und untersuchen.

Die in den 50er Jahren zu Männern gewordenen lyrischen Sänger fanden eine gewaltige Liederdichtung höchsten Ranges vor und damit die Schwierigkeit, etwas Neues zu singen und zu sagen. Nach Goethe, Uhland, Eichendorff, Rückert, Heine, Lenau als ein Lyriker zu gelten, war schwerer als fünfzig Jahre zuvor. Dazu die fast unentrinnbare Versuchung, in den fertig überkommenen lyrischen Formen, ja in den tiefgefurchten Empfindungsgleisen weiter zu dichten. Jeder Dichter dieses Kapitels wäre durch manches seiner Lieder zwei Menschenalter zuvor berühmt geworden und geblieben; nach der Liederblüte eines halben Jahrhunderts erscheinen ihre besten Gedichte nur wie ein matter Nachsommer. In dem allgemeinen Gezwitscher einen hellen, ganz eignen Ton zu singen, allem, was ja nach Goethes Wort schon einmal gedacht wurde, einen so neuen Ausdruck zu geben, daß auch der Gedanke neu erscheint, wird von nun an zu einer selten gelösten Aufgabe. Und im Fortschreiten der Sängergeschlechter wird sie immer schwerer, fast unlösbar, wie uns die Lyrik der Gegenwart zeigen wird.

Daß nach der aufregenden Dichtung der politischen Sturmjahre die fromme Lyrik wieder Boden gewann, ist nach den Grundtrieben der Menschen- und Völkerseele begreiflich. Wie man sich an den frommen oder harmlosen Minnegeschichten und Märchen von Redwitz, Putlitz, Roquette entzückt hatte, so erbaute man sich an einer Lyrik, die edle Gefühle in einer gebildeten, wenn auch marklosen Verssprache ausdrückte. Die Sachsen Hammer und Sturm waren die beiden vielgelesenen frommen Dichter dieses Zeitabschnittes, und sie gehören noch immer zur „gangbaren Literatur“. Sie kommen allerdings Gerok weder an Bedeutung noch an Beliebtheit gleich, haben aber ihre große bescheidene Gemeinde. **Julius Hammer** aus Pillnitz (1810—1862) ist der verhältnismäßig Bedeutendere von beiden; in seiner bekanntesten Liedersammlung „Schau um dich und schau in dich“ (1851) stehen einige ganz hübsche Gedichte, wie z. B. das: „Vertraue dich dem Licht der Sterne“, und in seltenen

fällen ist ihm auch etwas wirklich Dichterisches in der gemütvollen Betrachtungslyrik gelungen; so in dem Gedichtchen: „Stör' nicht den Traum der Kinder."

In den drei Bänden „Fromme Lieder" des Pfarrers **Julius Sturm** aus Köstritz (1816—1896) steht kein uns tief ergreifendes Gedicht. Sie enthalten sehr viel vortreffliche Gesinnung, aber wenig echte Poesie. Recht bekannt ist sein wackeres Lied „Gott grüße dich, kein andrer Gruß Gleicht dem an Innigkeit", und beim Suchen in den drei Bänden fand sich noch das liebenswürdige Gedicht „Der Bauer und sein Kind" als Probe seines besten Könnens. Sturm hat den Heimgang Geroks, seines Meisters im frommen Liede, würdig besungen.

Zu den frommen Dichtern ist auch **Viktor von Strauß** (1809—1899) aus Bückeburg zu zählen, wenn er auch noch andere lyrische Gattungen gepflegt hat. Ein bemerkenswertes Lied, das in weitere Kreise gedrungen wäre, findet sich in seinen bändereichen Werken nicht. Formensicherheit, treffliche — übrigens konservative Gesinnung, kein eigener, unterscheidbarer Ton.

Von **Adolf Strodtmann** aus Flensburg (1829—1879) ist mehr Literaturgeschichtliches als Dichterisches geblieben. Er war der Verfasser des ersten brauchbaren Buches über Heine und hat als guter Übersetzer manches aus fremden Literaturen zuerst bei uns heimisch gemacht. Als blutjunger Student zog er 1848 in den verunglückten Krieg gegen Dänemark und schrieb verwundet auf einem dänischen Schiff seine „Lieder eines Kriegsgefangenen auf der Dronning Maria", in denen manches frische freie Vaterlandswort erklingt.

Unter unsern Vaterlandsdichtern gebührt auch **Albert Träger** aus Augsburg (geb. 1830), einem der ältesten Mitglieder des Reichstages, eine Ehrenstelle. Es ist etwas von Béranger in seinen Zeitgedichten, und das eine gegen Napoleon III. (1870) „Caesar, die Toten grüßen dich!" zählt zu dem Besten in der Kriegslyrik des großen Jahres. Unter seinen rein lyrischen Liedern stehen am höchsten die des Sohnes an die Mutter, vor allen dieses schlichte und innige:

Ich habe still geweint an deinem Sarg:
Auf Blumen ruhst du weich gebettet heute,
Und tief ergriffen dacht' ich, wie so karg
Nur seine Blüten dir das Leben streute.
Der Tod erst war's, der dich so reich geschmückt;
Den Kranz, den dir das Leben nie geboten,

Er hat ihn sanft dir auf das Haupt gedrückt,
Und alles blüht und duftet bei der Toten.
Bis dich der Schmerz ins Leichentuch gehüllt,
Du klagtest nie, fest blieb dein Mund geschlossen;
Auch heute schweigt er, da dein Wunsch erfüllt,
Da auch für dich, du Arme, Blüten sprossen.

Einen klangvollen, echten Liederton vernehmen wir aus **Julius Rodenbergs** Gedichten. Er wurde 1831 in Rodenberg (Hessen) geboren, schrieb außer einem Bande Lieder mehre Romane und Reisebilder und leitet in Berlin die Deutsche Rundschau seit ihrer Begründung. Durch seinen Roman Die Grandidiers (1879) wurde er, was wenig bekannt ist, der eigentliche Bahnbrecher des deutschen Großstadtromans. Diese besondere Gattung hat er weiterhin in manchen größeren und kleineren Prosadichtungen gepflegt, am liebenswürdigsten in seiner Erzählung „Herrn Schellbogens Abenteuer". Dennoch wird seine Lyrik wohl länger leben als seine Prosa. Einige Lieder Rodenbergs gehören zu denen, die gleich nach den besten kommen, so z. B. das schöne „Im Maien" (Nun bricht aus allen Zweigen).

Am höchsten unter den vielen Sängern nach den Klassikern der neueren Lyrik steht **Richard Volkmann**, besser bekannt unter seinem Dichternamen **Richard Leander**. Er wurde in Leipzig 1830 geboren und starb 1889 in Jena als Generalarzt im Heere, vom alten Kaiser für seine Verdienste in Krieg und Frieden 1885 geadelt. Richard Volkmann war einer unserer ausgezeichnetsten Wundärzte und einer der guten Lyriker nach den wenigen großen. Seine volle Bedeutung wurde bei Lebzeiten nicht richtig gewürdigt, weil der Arzt noch berühmter war als der Dichter; er ist aber einer von denen, die nicht untergehen und deren Tag noch kommen wird. Im Feldzuge von 1870 schrieb er als Briefe in die Heimat die reizenden Märchen in Prosa: **Träumereien an französischen Kaminen**, ein viel-

gelesenes Buch. Wertvoller noch sind seine Gedichte, die reife Lyrik eines ernsten, im Dienste des Leidens wirkenden Mannes, nicht eines Jünglings, aber mit so viel Jugendklang in der Stimme, wie zum Lyriker unerläßlich ist. Neben dem Ernst spielt auch die Laune; ja manches klingt übermütig wie von einem fahrenden Knaben. Sein ergreifendstes Gedicht ist das düster schöne Der Vampyr, das besser Der Tod hieße. Dieser spricht am Morgen zu dem Mädchen:

„— Mich hältst du, den Mann des Leides;
Winter und Sommer, beides
Bin ich zugleich; die Blüten
Brech' ich, die mir erglühten.
Einen solchen hast du genossen,
Mit deinen Armen umschlossen! —
Soll ich noch mich nennen?
Wirst mich nun schon kennen.
Sonnen- und Mondenschimmer
Wird dich laben nimmer;
Keines Mannes Rechte
Glättet dir je die Flechte.
Dein Licht ist bald verglommen;
Dein Tag hat Ende genommen!" —
Er sah sie an mit Harme;
Er nahm sie auf seine Arme.
Ihr sterbend Haupt hing nieder,
Es sanken die Augenlider;
Rückwärts auf die Dielen
Die bleichen Arme fielen. —

Lyrik von der echten Art ist auch das Liedchen „Glück":

Ich lieg' im Gras,
Denke mir dies und das;
Sehe hinauf zu den Wolkenlämmern,
Fang' an zu dämmern.
Da überkommt mich was:
Ach! hab' ich dich?
Küssest du mich?
Ist es ein Traum? Ein Gedicht?
Ich weiß es nicht. —
Ich seufze tief:
Wie schön, wie wunderschön ich schlief!

Von dem Friesen **Hermann Allmers** aus Rechtenfleth an der Weser (1821—1902) waren lange nur seine Prosaschriften: Das Marschenbuch (1857) und Römische Schlendertage bekannt und geschätzt, jenes eins der mustergültigen Werke zur deutschen Volkskunde, dieses ein liebenswürdiges Plauderbuch des für Italien schwärmenden Nordländers. Allmers war aber auch einer unserer feinen Dichter der Naturstimmungen. Auf seinem Marschengut lebte er in fruchtbarer poetischer Gemeinschaft mit Wolken und Winden, Heide und Himmel, und seine Naturbildchen in Versen sind von einer Zartheit, die man bei dem derben Friesen nicht vermutet:

Feldeinsamkeit.

Ich ruhe still im hohen, grünen Gras
Und sende lange meinen Blick nach oben,
Von Grillen rings umschwirrt ohn' Unterlaß',
Von Himmelsbläue wundersam umwoben.
Und schöne, weiße Wolken ziehn dahin
Durchs tiefe Blau, wie schöne stille Träume; —
Mir ist, als ob ich längst gestorben bin,
Und ziehe selig mit durch ew'ge Räume.

Seit bald vierzig Jahren steht **Martin Greif** (eigentlich: Hermann Frey), geb. in Speier 1839, mit seinen zuerst 1868 erschienenen Gedichten vor der Leserwelt und der Kritik; aber immer noch schwankt das Urteil, ob er zu unsern großen oder zu unsern sehr kleinen Lyrikern gehört. Es gibt eine Gemeinde, die ihn zu den Besten zählt. Greifs Unglück ist die erdrückende Vollständigkeit seiner Gedichtsammlung: er hat die unbedeutendsten, die ganz und gar prosaischen Einfälle mit derselben kritiklosen Liebe aufgenommen wie die mancherlei feinen, stillen Gedichtchen, die Greifs Sonderart begründen. Sie ruht in der Gabe, schnell aufdämmernde, flüchtig verwehende Empfindungen in wenigen kurzen Versen leise auszuatmen. Seine besten kleinen Lieder sind wie ein Hauch; Leidenschaft und Tiefe suche man bei Greif nicht. Er hat selbst von seiner Dichterweise gesungen:

Nicht zu Kämpfen, nicht zu Taten,
Rief es, ward dein Herz gestählt,
Bücke dich zur Erde nieder,
Pflück die Blumen auf der Flur:
In dem Hauche deiner Lieder
Wohnet deine Seele nur.

Seinen Gedichtchen, auch den besten, fehlt die Sättigung mit sinnlicher Anschauung, und ihre Sprache ist zu wenig körnig, zu sehr aus dem Riesenvorrat des dichterischen Gemeinplatzes. Darum bleibt auch, trotz der sanften Freude beim Lesen, nicht viel haften. Greif hat Gedichte drucken lassen wie dieses:

Die Römerschanze.

In der alten Römerschanze
Ist's einsam und menschenleer,
Obstbäume stehen im Kranze,
Sonst wächst nur Gesträuch umher.
Wallspuren und Graben umhegen
Den halbverwilderten Ort,
Die einst hier wachsam gelegen,
Sie zogen schon lange fort.

Ist dies das Gedicht eines großen Lyrikers? Und dies ist nicht ein vereinzeltes Beispiel,

sondern eins von hundert, ja von hunderten. Wie jetzt die Gedichte durcheinander stehen, gute, mittelmäßige und schlechte, macht ein sehr gelungenes den Eindruck des Zufälligen. Zu seinen lieblichsten Gedichtchen gehört dieses:

Nun störet die Ähren im Felde
Ein leiser Hauch,
Wenn eine sich beugt, so bebet
Die andre auch.
Es ist, als ahnten sie alle
Der Sichel Schnitt —
Die Blumen und fremden Halme
Erzittern mit.

Dies ist keine große Poesie, aber es ist Poesie, und wenn man Greif nach solchen Liedern wertschätzt, aber nicht überschätzt, so tut man recht. An Mörike darf man ihn natürlich nicht messen: er versinkt dann zur Bedeutungslosigkeit. Am ehesten erinnert er an den Engländer Wordsworth.

Greif hat noch zwölf **Dramen** geschrieben, darunter solche mit Stoffen, die schon von großen Dramatikern behandelt waren: Marino Falieri, Agnes Bernauer. Sie sind alle sehr gut gemeint; mehr läßt sich zu ihrem Lobe nicht sagen.

Als kleiner Anhang zur Lyrik jener Zeit sei erwähnt die Versdichtung des gemütlichen Unsinns, die in keinem Lande so viel ausübende und genießende Freunde hat wie in Deutschland. Schon Wilhelm Busch gehörte eigentlich hierher und durfte nur nicht von seinen Münchener Freunden getrennt werden. Auch zieht sich durch seine Dichtung eine Salz- oder Salpeterader, die ihn doch von der Gattung des „blühenden" oder „höheren" Blödsinnes scheidet. Dessen Hauptvertreter und zugleich Sammler war Ludwig **Eichrodt** aus Durlach (1827—1892), ein Jugendfreund Scheffels, zuletzt Oberamtsrichter in Lahr, auch ein nicht unebener Poet im ernsten Gedicht. Sein Hauptwerk bleibt aber der von ihm herausgegebene Hortus deliciarum mit eignen und fremden Beiträgen, ein wahrer Schatz ausgelassener Frohlaune. Eines der besten Stücke ist Eichrodts „Große deutsche Literaturballade vom Schulmeister Biedermeier": Gespräche Goethes und Schillers von unwiderstehlicher Lustigkeit auf ernstem Grunde.

Endlich sei an dieser Stelle des **Allgemeinen Reichskommersbuches für Studenten** (herausgegeben von Felix Dahn und Karl Reinicke) gedacht, das neben seinen Vaterlands- und Jugendlustliedern eine prächtige Auswahl studentischen und andern gereimten Unsinns enthält.

Sechstes Kapitel.

Übersetzungsliteratur.

Die Deutschen sind das Volk der künstlerischen Übersetzer. Dolmetschen kann jedes Volk; das deutsche dichtet um. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts schwillt die deutsche Übersetzungsliteratur zu einer Fülle an, die schon jetzt nicht mehr zu übersehen ist. Man darf sagen, daß es seitdem zum Entwicklungsgange fast jedes bedeutenden deutschen Dichters gehört, aus fremden Sprachen umzudichten. Wieviel diese nachbildende Beschäftigung mit den Literaturen aller Völker des Erdballes zur Entfaltung des deutschen Formenreichtums beigetragen hat, kann hier nur angedeutet werden.

Was haben deutsche Dichter und Nichtdichter nicht alles übersetzt! Keine noch so entlegene Literatur, keine noch so schwierige fremde Form hat sie abgeschreckt:

Zuteil ward uns die echoreiche Brust
Vor allen Völkern. Hell, wohin wir schritten,
Klang's in uns nach. Des Griechen Schönheitslust,
Des Römers Hochsinn, den Humor des Briten,
Des Spaniers Andachtsglut und Ehrenblust,
Des Franzmanns Witz und leicht gefäll'ge Sitten,
Des Patriarchen Glück, der in den Landen
Des Aufgangs schweift — wer hat's wie wir verstanden?
(Rückert.)

Ein annähernd vollständiges Verzeichnis der Übersetzungen auch nur der Meisterwerke gibt es nicht und es kann hier nicht versucht werden. Unter Zurückverweisung auf die an vielen früheren Stellen gemachten Angaben über die wichtigsten Verdeutschungsleistungen sollen hier nur einige der bedeutendsten Arbeiten des 19. Jahrhunderts bis gegen 1870 genannt werden. Zu den Klassikern neudeutscher Übersetzungskunst gehören außer Voß und Wilhelm

Schlegel vor allen andern: Freiligrath, Geibel, Heyse, Leuthold, Gildemeister, hinter denen Herwegh, Bodenstedt und Schack folgen. Die älteren Übersetzer, vor dem Auftreten Freiligraths und Geibels, begnügten sich mit leidlicher Treue der Wiedergabe; erst in zweiter Reihe stand ihnen die Reinheit und Glätte des Verses. Immer strenger wurden besonders durch Geibels und Heyses Beispiel die Forderungen an edle Form, und erst von der Mitte des 19. Jahrhunderts gibt es Übersetzungen, die den höchsten Ansprüchen an Treue und Wohlklang zugleich genügen. Es ließe sich ein auserlesener Band vollendeter deutscher Übersetzungskunstwerke zusammenstellen, wie ihn kein andres Volk aufweist.

Nach Literaturen geordnet sind etwa folgende Umdichtungen von berufenen Meistern zu verzeichnen. W. von Humboldt hat Aeschylos, Droysen Aeschylos und Aristophanes, Donner Sophokles und Euripides übersetzt. Von Shakespeare gibt es nach der durch H. Conrads mühselige, verdienstvolle Arbeit gereinigten Ausgabe von Schlegel und Baudissin eine zweite, zu der sich Bodenstedt, Delius, Gildemeister, Gelbcke, Herwegh, Heyse, Kurz und Wilbrandt vereinigt hatten. Den so schwer zu übersetzenden Byron hat Otto Gildemeister, „der Übersetzergilde Meister“, wie ihn Paul Heyse zum 70. Geburtstage (1893) nannte, so gut verdeutscht, wie es überhaupt möglich war. Erwähnt sei auch Adolf Böttger (1815—1870) als älterer Byron-Übersetzer. Shelley wurde von Seybt trefflich übersetzt; Tennyson, außer von Freiligrath, von Adolf Strodtmann, der auch alles Wertvollste der amerikanischen Literatur bis zum Ende der 70er Jahre mit feiner Kunst umgedichtet hat.

Für die altfranzösische Dichtung ist vor Allen Wilhelm Hertz, der Übersetzer der Chanson de Roland (11. Jahrhundert) und der schönen Erzählungsgedichte der Marie de France (13. Jahrhundert) zu nennen. Friedrich Diez und Karl Bartsch haben das Beste aus der überreichen Troubadourdichtung verdeutscht; Regis unter Benutzung Fischarts (vgl. S. 237) den fast unübersetzbaren Rabelais deutsch gemacht, eine der bewundernswertesten Leistungen der Übersetzungskunst. Die neueren Franzosen sind außer von Freiligrath, Geibel, Leuthold auch von Seeger (Béranger) und dem gar zu leichtfertigen Dingelstedt übersetzt worden. Eine künstlerische Nachdichtung Mussets gibt es noch nicht.

Die italienische Dichtung hat außer der englischen unsere älteren Übersetzungsmeister am stärksten angezogen. Gries (1775—1842), ein Hamburger, hat Tasso und Ariost, später eine Auswahl von Calderon übersetzt und darf als einer der Begründer der neueren Übersetzungskunst gelten. Ferner sind für die italienische Dichtung als Übersetzer zu nennen: K. Witte (Boccaccio), Streckfuß (Dante, in echten Terzinen) und Kannegießer (Leopardi), beide mittelmäßig. Die Übersetzung Dantes durch König Johann von Sachsen ist sinntreu, aber in reimlosen Versen. Die italienische Literatur des 19. Jahrhunderts hat in Paul Heyse ihren unübertroffenen Verdeutscher gefunden.

Unter den Übersetzern morgenländischer Dichtungen ragen Daumer (Hafis), Bodenstedt (Hafis, Omar Chajjam) und Schack hervor; aus dem Chinesischen haben Ellissen und Victor von Strauß gute Übersetzungen geliefert. Für die kleineren europäischen Literaturen sind zu erwähnen: die Frauen Amalie von Helwig, Therese Talvj und Ida von Düringsfeld (Schweden und Holland), Wilhelm Müller und K. Th. Kind (neugriechische Volkslieder).

Siebentes Kapitel.

Die österreichischen Sänger.

Hamerling. — Lorm. — Gilm. — Pichler. — Ada Christen.

Von den österreichischen Dichtern dieses Zeitraums war der am meisten genannte und gelesene Robert Hamerling. Es gibt eine nicht kleine, schwärmerisch bewundernde Hamerling-Gemeinde, der eine immer strenger richtende Kritik mit geradezu verwerfenden Urteilen gegenübersteht. **Robert Hamerling** wurde am 24. März 1830 als

Sohn sehr armer Webersleute in Kirchberg (Niederösterreich) geboren, studierte mit Unterstützungen in Wien, wurde 1855 Lehrer am Gymnasium zu Triest, mußte wegen unheilbarer Erkrankung seine Stellung bald aufgeben und hat noch über 30 Jahre unter furchtbaren Leiden, fast immer an ein Lager gefesselt hingelebt. Er hat trotzdem rastlos gedichtet, hat tröstenden Ruhm erworben und ist mit dem festen Glauben, einer der größten deutschen Dichter zu sein, am 13. Juli 1889 in Graz gestorben. — Nach den Erinnerungen des Verfassers an Hamerling war dieser einer der tapfersten Märtyrer leidenvollen Lebens und ein edelfühlender Mensch in allen menschlichen Dingen. Daß er die Freude an seinem Dichterruhme zärtlich pflegte, war ja die einzige Möglichkeit, die Körperqualen zu ertragen. Bezeichnend aber für seine Stellung unter den Dichtern war seine literarische Vereinsamung. Wir sehen keinen der größten Zeitgenossen in einem Verkehr mit ihm von der Art, wie er zwischen Keller, Storm, Heyse, Mörike, Vischer bestand. Hamerling hat viel gedichtet, aber außer seiner jammervollen Krankheit so gut wie nichts erlebt: „Ich sollte nichts als schreiben dürfen, schreiben mit Mühe und Not. In allem übrigen sollte ich tot und begraben, das Leben und die Welt für mich verschlossen sein.“ Seine Dichtung wurde wirklich nur geschrieben, nicht gelebt.

Sein erstes größeres Werk: Ahasverus in Rom (1866), ein Gedicht, machte ihn berühmt und unabhängig. Es schildert in reimlosen Jamben die Erscheinung Ahasvers in Rom unter Nero; Ahasver ist aber nicht der Ewige Jude, sondern Hamerling läßt ihn sagen, er sei „das erste Menschenkind und der erste Rebell, der in die Welt den Tod gebracht“; Ahasver ist also in Wahrheit der ruhelos wandernde Kain. Es gibt in Hamerlings Dichtung farbige Riesenbilder, so gleich im Anfang die Schenke der Lokusta, dann das schwelgerische Mahl Neros, die Zerfleischung der Christen in der Arena, den Brand Roms; ein dichterischer Gesamteindruck entsteht nicht. — Das geschichtliche Epos in Hexametern von den Wiedertäufern: Der König von Sion (1869), ungefähr so lang wie die ganze Odyssee, ist ein mittelmäßiger Roman, der durch das klassische Versmaß nicht klassischer wird. Hamerling rühmte sich, im König von Sion „den Trochäus in einem Maße vermieden zu haben wie bisher noch nie in einer deutschen Dichtung von solcher Ausdehnung“. Dabei lesen sich seine angeblich tadellosen Hexameter sehr viel holpriger als Goethes angeblich so falsche in Hermann und Dorothea. — Hamerlings Dichtung Die sieben Todsünden (1872) ist eine kalte Allegorie, die auch durch Adalbert von Goldschmidts Vertonung kein warmes Leben gewonnen hat. — Der sehr lange Prosaroman Aspasia (1875) steht kaum höher als die geschichtlichen Romane von Ebers und trotz ihrer scheinbar größeren Echtheit tief unter Wielands Romanen mit ähnlichen Stoffen.

Hamerlings kleinere Dichtungen: Venus im Exil, Amor und Psyche, Der Germanenzug sind reich an dem, was viele Leser besticht: Bilderpracht, Wortschwall, Tonberauschung; aber sehr arm an wahrer Poesie, an all dem, was durchaus nicht gemacht werden kann, sondern gleich der Blume aus lebensvollem Keim erblühen muß. Wie eine unfreiwillige Selbstkritik erscheint darum eine der letzten Dichtungen Hamerlings: Homunkulus, ein satirisches Epos in 10 Gesängen. Wäre es nicht so erdrückend lang, so hätte es Aussicht auf das dauerhafteste Leben von Hamerlings sämtlichen Werken; es erinnert von weitem ein wenig an Heines Atta Troll. Die Literarische Walpurgisnacht ist eine geistreiche Satire, die den erläuternden Philologen der Zukunft zu tun geben wird. — In den „Stationen meiner Lebenspilgerfahrt“ (1889) hat Hamerling ein lesenswertes Lebensbuch hinterlassen.

Das Drama „Danton und Robespierre“ (1876) gehört als ein Spätling zur Gattung des Revolutionsdramas von Grabbe, Büchner und Griepenkerl; es ist dramatisch und überhaupt dichterisch nicht mehr wert als jenes.

In diesem Abschnitt, der die Sänger behandelt, steht Hamerling wegen seiner Gedichte die vielleicht diesen Namen auf die Nachwelt tragen werden. Zu unsern großen Lyrikern gehört er gewiß nicht: es gibt kein einziges Lied von ihm, das sich neben unserer klassischen

neuen Lyrik behaupten kann. Um ehesten noch einige kleine Gedichte aus den Jünglingstagen, so namentlich dieses:

Viel Vögel sind geflogen,
Viel Blumen sind verblüht,
Viel Wolken sind gezogen,
Viel Sterne sind verglüht,
Vom Fels aus Waldesbronnen
Sind Wasser viel geschäumt,
Viel Träume sind zerronnen,
Die du, mein Herz, geträumt.

Überwiegend ist Hamerlings Lyrik eine seltsame Mischung aus schöner Sprache, klingendem Vers und Empfindungsleere. Wir sehen bunte Farben flimmern und durcheinander fließen, hören einen bestrickenden Wortklang, empfangen aber kein Bild und spüren keinen vollen Herzton. Wie schön klingt, wie farbenglänzend prangt z. B. diese Strophe:

Hebe mich auf weichen Schwingen,
Hauch der Liebe, der so mild
Mit des Weihers Wellenringen
Küßt das goldne Lenzgefild;
Der den Schwan im Purpurkahne
Zum beblümten Strande führt,
Wo sein Lied der Tulipane
Zarte Blumenseele rührt.

Ist dies aber wirklich viel mehr als buntes Farbenspiel und klingende Wortmusik?

Unter Hamerlings Spruchgedichten (Blätter im Winde) steht manches tiefe:

Das Süßeste.

Seltsam, daß uns die Augen zudrücken
Die drei süßesten unter den Dingen,
Die uns entrücken der irdischen Not,
Die uns zumeist auf Erden beglücken:
Liebesentzücken,
Schlummer und Tod.

In seinem „Vaterlandsliede" und im „Schwanenliede der Romantik" ist viel wohltönende Beredsamkeit, ähnlich wie bei Victor Hugo, auch edelste Gesinnung, aber leider kein lyrischer Goldton.

Hamerling hatte seine Freude an üppiger Farbenpracht. Man sollte einmal zählen, wie oft in seinen Dichtungen Purpur, Scharlach und blinkender Marmor vorkommen. Seine Eigenschaftswörter sind zumeist die von der Malerpalette, seine Zeitwörter die vom Blinken, Schimmern und Leuchten. Man denkt beim Lesen Hamerlings manchmal an Lohenstein, aber auch an die Maler Makart und Alma Tadema. Hamerling bildert wie Rudolf Gottschall, gibt aber wie dieser selten ein dichterisches Bild. Wenn er z. B. den blauen Spiegel des dunkeln Meeres nennt einen „Weltenliebesbrief mit goldnem Sternensiegel", so klingt dies wie Poesie, aber es klingt nur so. Hamerling ist immer begeistert, aber er begeistert uns nicht; er läßt selbst in den Gedichten manches mit gesperrten Lettern setzen, ohne dadurch den Eindruck zu vertiefen. Sollte schon in guter Prosa jedes Wort wie unterstrichen sein, um wie viel mehr im Vers! So schwer es ist, gerade für Hamerling das Urteil der Zukunft vorauszusagen, weil der Klang seines Verses einen gewissen Zauber übt, — die ehrliche Überzeugung zwingt zu dem Ausspruch: die Nachwelt, die ihre Maßstäbe nur vom Echten nimmt, wird Hamerling für einen beredteren, farbenreicheren, schönerklingenden Tiedge halten.

Neben Hamerling, dem Dichter aus der Fülle der Schmerzen, dem das ganze Leben nur als der lange Leidensweg der Kreatur erschien, sehen wir in **Hieronimus Lorm** (Heinrich Landesmann) aus Nikolsburg in Mähren (1821—1902) einen andern körperlich unglücklichen, im Herzen dennoch fast fröhlichen Dichter und Lebensphilosophen. Seine gelassene Weltanschauung ist die der entsagungsvollen Ergebung in furchtbar lastendes Geschick. Schon als Knabe taub und halbblind, mit 60 Jahren ganz erblindet, hat Lorm ein herrliches Beispiel bezwingender Dichtermacht über die Welt gegeben, des den Weltschmerz besiegenden „Optimismus ohne Grund", wie er seine Philosophie feinsinnig genannt hat. Man könnte bei Lorm von einem vergnügten, oder doch von einem zufriedenen Weltschmerz reden. Umhüllt von irdischem Dunkel lebt seine Seele in eigenem Licht, und durch das ewige Schweigen des Menschenohres dringen zu ihm Töne aus der Ewigkeit. Wie rührt uns aus seinem Munde der Jubelton:

Und droht auch Nacht der Schmerzen ganz
Mein Leben zu umfassen —
Ein unvernünft'ger Sonnenglanz
Will nicht mein Herz verlassen.

Lorm findet keine Antwort auf die Frage nach dem Zweck der Welt; dennoch arten seine Zweifel nicht in Bitterkeit aus:

Sphäeengesang.

Solang' die Sterne kreisen
Am Himmelszelt,
Vernimmt manch Ohr den leisen

Gesang der Welt:
„Dem sel'gen Nichts entstiegen,
Der ew'gen Ruh',

Um ruhelos zu fliegen —
Wozu? wozu?"

Lorms Dichtung ist von sehr besonderer Art: seine Sinnenarmut beraubt sie des Sinnenwesens; sein reiches Innenleben, der „innere Himmel", von dem er in einem seiner schönsten Gedichte spricht, gibt ihm Empfindungsbilder und Gefühlstöne von rührender Gewalt.

Viel bekannter, wenn auch nur durch ein vielgesungenes Lied, ist der Tiroler Dichter **Hermann von Gilm** aus Rankweil in Vorarlberg (1812—1864). Er war Statthaltereibeamter in Linz an der Donau, ist dort gestorben, ruht aber in Innsbruck. Jenes eine Lied „Allerseelen" (Stell auf den Tisch die duftenden Reseden) ist trotz der Ausgesungenheit sehr schön; es steht in einer Liedersammlung mit der Überschrift „Sofie". An Gilm haben neuere Herausgeber schwer gesündigt, indem sie seine ohnehin schon viel zu vollständige Gedichtsammlung durch immer noch mehr wertlose oder mittelmäßige Stücke erweiterten. Wenn sein letzter Herausgeber Greinz ihn „einen der Hochragendsten im deutschen Dichterwalde" nennt, so fordert dies scharfe Zurückweisung heraus. In Gilms Gedichtband von über 400 Seiten steht überwiegend ganz Schwaches, Prosaisches, und zwar schlecht Prosaisches; dann aber überrascht uns plötzlich, wie durch einen unerklärlichen Zufall, ein inniges, feines Lied, das ihm in einer Feierstunde des Lebens als Glücksgabe beschert wurde, so außer „Allerseelen" diese beiden:

Übee hundert lange Stunden,
Über hundert frische Wunden —

Unterdessen kann der Wald,
Kann die Wiese sich entfäeben,

Können alle Blumen sterben —
Ist das bald?

Ja, du weißt es, teure Seele,
Daß ich fern von dir mich quäle;
Liebe macht die Herzen krank,
Habe Dank!

Hielt ich nicht, der Freiheitzecher,
Hoch den Amethystenbecher,
Und du segnetest den Teank?
Habe Dank!

Und beschworst darin die Bösen,
Bis ich, was ich nie gewesen,
Heilig an das Herz dir sank,
Habe Dank!

Von ähnlichem, echt lyrischem Reize sind seine Gedichte „Die Georgine" und „Die Nacht"; schon mehr an der Grenze des Zweifelhaften steht das Lesebuchgedichtchen:

Es liegen Veilchen dunkelblau
Auf einem Geab im Abendtau;
Ein kleines Mädchen kniet davor

Und hebt die Hände fromm empor:
„O sagt, ihe Blumen in der Nacht,
Der Muttee, was der Vater macht,

Daß ich schon stricken kann, und daß
Ich tausendmal sie grüßen laß'."

Bei Gilms Mangel an künstlerischer Selbstbeurteilung ist jedes geglückte Lied ein Zufallswerk, an dem wir uns erfreuen, ohne das viele Mittelmäßige daneben schön zu finden. In seiner Tiroler Heimat war er einst unter den freiheitlich Gesinnten wegen einiger kleiner Stachel- und Stichelgedichte auf Jesuiten, Pfarrer, sogar Pfarrerköchinnen und einen unbeliebten österreichischen Minister Bach sehr angesehen; es ist nichts Beachtenswertes darunter.

Der eigentliche Sänger Tirols war **Adolf Pichler** aus Erl (1819—1900), als Professor der Geologie in Innsbruck gestorben. Er wird von der außerösterreichischen Leserwelt noch viel zu wenig geschätzt. Als Lyriker, als Verserzähler, als Spruchdichter stand er auf hoher Stufe des Wollens und Vollbringens. Wie Lingg hat er bis ins höchste Alter die Poesie kommandiert, und zu seinen schönsten Liedern gehört „Das Letzte der Lerche":

Verschwimmt im Osten dee Morgenstern?
Ist trüb meines Auges Licht?
Noch einmal eegt' ich die Schwinge gern,
Die schon das Alter zerbricht.

Du steigst mir, Sonne! zum letzten Mal
Aus feurigem Morgenrot:
Ich will mich wärmen an deinem Strahl,
Dann fasse mich der Tod.

— — Und wenn mein Lied auf der Erde schweigt, —
Sie bleibt ja nicht stumm und tot,
Denn eine andre Lerche steigt
Und jubelt im Morgenrot.

Von seiner Spruchdichtung wurden schon kleine Proben gegeben (S. 138 u. S. 857); wie schlagend sind auch die Verse:

Was zeitlos ist zu jeder Zeit,
Dem sei dein Sinn, dein Herz geweiht.

Am höchsten stehen aber doch seine kürzeren und längeren Verserzählungen; namentlich unter denen von den Kämpfen der Tiroler gegen die Franzosen sind ausgezeichnete Stücke, z. B. Der Student, Der Totentanz. Adolf Pichler gehört zu den vielen bescheidenen Dichtern, deren Tag sicher noch kommen wird, wann die unbescheidenen längst vergessen sind.

Von den österreichischen Dichterinnen dieser Zeit verdient neben der ja viel älteren Betty Paoli eine leidenschaftliche Sängerin Beachtung: **Ada Christen** aus Wien (1844—1901), gestorben als Frau von Breden. Ihre erste Gedichtsammlung: „Lieder einer Verlorenen" (1868) ist die schwächste, erregte aber Aufsehen durch die rückhaltlose Sprache einer nach Glück dürstenden Frauenseele. Sie ahmt darin Heine und manche andere Weltschmerzdichter ohne einen starken eigenen Ton nach, oft wortgetreu, klagt vorwurfsvoll über erlittenes Leid und Unrecht, mit flackernder Glut, aber ohne Formenkunst und zum größten Teil platt im Ausdruck. In den späteren Sammlungen: Aus der Asche, — Schatten, — Aus der Tiefe (1870 bis 1878) stehen einige liedartige Gedichte, die eine Entwickelung aufwärts beweisen, und manch kleines empfundenes Lebenslied, wie z. B.:

Not.

All euer girrendes Herzeleid
Tut lange nicht so weh
Wie Winterkälte im dünnen Kleid,
Die bloßen Füße im Schnee.

All eure romantische Seelennot
Schafft nicht so herbe Pein,
Wie ohne Dach und ohne Brot
Sich betten auf einem Stein.

Erwähnt sei wenigstens noch ein deutsch-schweizerischer Dichter, der als geheimnisvoller **Dranmor** einst eine gewisse Berühmtheit genoß: der bei Bern 1823 geborene, in Bern 1888 gestorbene Ferdinand von Schmid, der lange als Kaufmann in Brasilien gelebt hatte. Als Gedankendichter gehört er zu den lesenswerten; ein lyrisches Lied ist ihm nicht gelungen. Es ist merkwürdig, wie wenig Sinnenhaftes in der Dichtung dieser Mann mit dem weiten Gesichtskreis im Leben zeigt.





Wilhelm Raabe.
(Geb. 1831.)
Zu S. 929.



Theodor Storm.
(1817—1888.)
Zu S. 917.

Dreißigstes Buch.
Roman und Novelle.

Erstes Kapitel.
Storm.
(1817—1888.)

Wir wollen uns den grauen Tag Vergolden, ja vergolden.

Wäre nicht jeder unserer großen Dichter als geschlossene Persönlichkeit zu behandeln, so könnte Storm, der Fürst der deutschen Sänger nach Goethe, auch im vorangehenden Abschnitt stehen. Er ist aber zugleich einer unserer wertvollsten neueren Erzähler, und so bildet er an dieser Stelle, auf der Grenze zwischen der Lyrik und der Prosadichtung, die beste Überleitung zu dem neuen „Buch".

Theodor Storm wurde am 14. September 1817 als Sohn eines Rechtsanwalts in Husum geboren, ein echter Sproß des friesischen Volkes, dessen Lebensspruch einst lautete: „Lewer dūd als Slav." Storm hat selbst seine Laufbahn bis zum Verlassen der Heimat (um nicht „Slav" der Dänen zu werden) in einem Brief an Mörike vom 12. Juli 1853 beschrieben. Auf dem Gymnasium in Lübeck wurde er flüchtig mit Geibel bekannt; dort empfing er durch die Bekanntschaft mit Uhlands und Heines Gedichten seine ersten poetischen Anregungen. Er studierte in Kiel und Berlin, gab 1839 mit zwei Brüdern Mommsen, Tycho und Theodor, das Liederbuch dreier Freunde heraus, begann 1849 seine Novellendichtung und ließ „Immensee" erscheinen (zuerst in einem „Volksbuch" von Biernatzki, vgl. S. 840). Als einer der frühesten Würdiger Mörikes besuchte er diesen 1855 in Schwaben. Das geliebte Schleswig verließ er 1853:

Denn Raum ist auf der heimatlichen Erde Für Fremde nur, und was den Fremden dient.

Er trat in den preußischen Justizdienst, erst in Potsdam als Assessor, dann in Heiligenstadt auf dem einsamen Eichsfeld (1856); hier lebte er bis nach der Vertreibung der Dänen aus Schleswig-Holstein (1864), worauf er als Kreisrichter nach Husum zurückkehrte. Er wurde nach einander Oberamtsrichter und Amtsgerichtsrat, nahm 1880 seinen Abschied und verlebte die letzten Jahre in Hademarschen. Sein 70. Geburtstag wurde mit hohen Ehren von der deutschen Literaturwelt gefeiert. Am 4. Juli 1888 starb er; sein Leib ruht auf dem Friedhofe zu Husum.

Storm hat das Glück genossen, mit allen wahrhaft bedeutenden deutschen Dichtern seiner reifen Mannesjahre in freundschaftlichem Verkehr zu stehen, mit Mörike, Heyse, Keller. Noch sind nicht alle Briefwechsel zwischen diesen vier erlauchten Häuptern neuerer Literatur gedruckt; die gedruckten aber: zwischen Storm und Mörike, Storm und Keller, sind ein köstlicher Besitz deutscher Prosa, ganz abgesehen von ihrem geschichtlichen Wert. Storm und Keller haben sich nie gesehen, sondern nur brieflich aus den äußersten Bezirken deutscher Dichtung im Norden und Süden miteinander menschlich und literarisch die Seelen getauscht.

Als Novellendichter hat Storm in deutscher Zunge nur einen ihm Ebenbürtigen: Keller; in seiner besonderen Gattung, der romantisch verklärten Novelle, ist Storm der unübertroffene Meister. Wie an die Lyrik, so an die Novelle hat er die höchsten Kunstforderungen gestellt: „Die Novelle ist die strengste und geschlossenste Form der Prosadichtung, die Schwester des Dramas; und es kommt nur auf den Autor an, darin das Höchste der Poesie zu leisten." Storm der große Lyriker hat keine einzige Verserzählung gedichtet: „Meine Novellistik hat sich aus der Lyrik entwickelt." Seine Balladenstoffe hat er zu Novellen gestaltet, weil ihm der Rahmen der echten Ballade für das ausgeführte Seelengemälde zu eng erschien.

Storms Erzählungsdichtung ist durchaus deutsch. Einem Franzosen, der wissen möchte, was deutsches Wesen sei, könnte man sagen: lies Storms sämmtliche Novellen nach einander; dann weißt du es. Das Leben des deutschen Hauses, gleichviel ob im Schloß, in der Stadt, auf dem Lande, dazu der deutsche Wald, das Meer an Deutschlands Küsten — das sind Storms Schauplätze. Keine seiner Novellen spielt durchweg im Auslande, wenn sich auch in einigen aus der Heimat Fäden übers Meer hinüberspinnen. Beiden Geschlechtern und allen Lebensaltern wird ihr volles Dichterrecht; das Herzstück seiner Novellen ist die Liebe zwischen Mann und Weib. Nur in einer seiner schönsten: „Hans und Heinz Kirch", ist nicht diese Liebe die Hauptsache, sondern das Verhältnis zwischen Vater und Sohn. An die Romantiker erinnert Storms Neigung zum Verweben des Geisterhaften mit dem Irdischen; von seiner letzten Novelle, dem „Schimmelreiter", sagte er selbst, er habe „einen sagenhaften Stoff ins Reinmenschliche hinübergezogen". So wenig in den Gedichten wie in den Novellen mag Storm alles, auch das Letzte sagen, sondern er deutet gern nur an und läßt den Leser mit- und weiter dichten. Er haßt als echter Künstler das Beschreiben: in allen Novellen Storms zusammen wird nicht so viel beschrieben, Menschen oder Landschaft, wie in einem einzigen Spielhagenschen oder Auerbachschen Roman, oder gar in einer Novelle Stifters. Der Erzähler Storm redet in seine Geschichten nicht vorlaut hinein, er kramt keine politische, sittliche, literarische Weisheit aus, sondern ist wortkarg, wo er als Führer der Fabel selbst sprechen muß, und wortkarg sind auch seine redenden Menschen. Aber bei aller Gegenständlichkeit der Erzählung fühlt man die Herzenswärme des Dichters für seine Helden und ihre Geschicke. Mörike, der feinste Beurteiler, rühmte „die Innigkeit und Liebe, womit Sie nicht verschmähen, die einfachsten Verhältnisse und Situationen in feiner, edler Zeichnung darzustellen".

Noch immer denken weite Leserkreise bei Storm dem Erzähler nur an seine erste Jugendnovelle: Immensee. Sie entstand fast gleichzeitig mit den Märchentändeleien von Putlitz und Roquette und wurde anfangs nicht höher geschätzt. Das Verständnis für die reife Kunst, die sich schon in jener traumhaft verdämmernden Erzählung kund tut, wuchs sehr langsam. Immensee ist bezeichnend für Storms ältere Novellenform: die halb lyrische; später, besonders nach den ernsten Lebensprüfungen durch den Tod einer heißgeliebten Frau und das Opfer der angeborenen Heimat, wurde er Herr auch über die straffere Form der Novelle mit den scharfen Umrissen von Menschenschicksalen. An Immensee hatte schon Mörike „vielleicht etwas mehr individuelle Bestimmtheit gewünscht"; das gilt auch von solchen Novellen wie dem Grünen Blatt. Missen möchte man aber auch diese mehr lyrischen Prosadichtungen nicht: sie gehören zu Storms Gesamtbilde.

Etwas über 50 Novellen hat Storm in den 40 Jahren zwischen 1849—1888 gedichtet; nur mit dem Maßstabe seiner besten gemessen sind einige schwächere darunter, eine ganz schwache nicht. Nach dem übereinstimmenden Urteil der Mehrzahl von Storms Kennern und Bewunderern gelten wohl diese als die schönsten: Unter dem Tannenbaum, Eine Malerarbeit, Auf der Universität, Veronika, Viola tricolor, Pole Poppenspäler, Waldwinkel, Ekenhof, Zur Chronik von Grieshuus, Der Schimmelreiter (1888), und noch über diese hinaus als die vollendetsten Kunstwerke: Aquis submersus, Psyche, Hans und Heinz Kirch, Ein Fest auf Haderslevhuus. Gleich allen größten Erzählern neigt sich Storm mit einer gewissen Vorliebe den tragischen Stoffen zu; aber bei ihm erscheint der Begriff des Tragischen gereinigt von der Beimengung der Schuld. Wie Romeo und Julia sterbend nicht eine Schuld büßen, sondern im tragischen Kampf ihrer reinen Liebe mit den übermächtigen Gewalten des Lebens untergehen, so erliegen auch Storms Helden weniger durch eine sittliche Verschuldung, als weil sie in eine für sie nicht lebensfähige Welt hineingestellt sind. Sie erleiden das Los des Schönen auf der Erde. In der Gestaltenschöpfung, diesem höchsten Prüfstein des Volldichters, wird Storm als Erzähler nur noch von Keller übertroffen. Als sein Meisterwerk hierin darf „Hans und Heinz Kirch" gelten, besonders wegen der Gestalt der armen Wieb.

Storms **Gedichte** erschienen zuerst 1852 in einer verschollenen Kieler Buchhandlung in einem jetzt sehr selten gewordenen Bändchen von 159 kleinen Seiten. Der von Auflage zu Auflage durch köstliche Zugaben bereicherte Band ist die wertvollste Sammlung neudeutscher Lyrik von einem einzelnen Dichter. Sie ist ganz einzig schon insofern, als sie nicht ein lahmes, besser weggebliebenes Gedicht enthält. Die Lyrik nach Goethe erstieg in Storms Gedichten einen neuen Gipfel. Es gibt viele ausgezeichnete Erklärungen unserer größten Sänger vom Wesen der Lyrik; die beste wird der Hinweis auf Storms Liederbuch bleiben: auf Meisterwerke wie das Oktoberlied (Der Nebel steigt, es fällt das Laub), — Heute, nur heute Bin ich so schön —, Es ist so still, die Heide liegt —, Am grauen Strand, am grauen Meer —, Das macht, es hat die Nachtigall Die ganze Nacht gesungen —, Die Stunde schlug, und Deine Hand Liegt zitternd in der meinen —, Du willst es nicht in Worten sagen —, Schließe mir die Augen beide. Diese und manche andre bezaubernd schöne Gedichte sind unzweifelhaft echte Lyrik. Einer weiteren Erklärung bedarf es nicht; wer sie nicht fühlt, der wird sie nicht erjagen.

Storms Lyrik ist wirklich das „Unübersetzbare, dessen Ausdruck von des Dichters Geblüt bis in das Kleinste getränkt ist" (Geibel). Er war kein ganz unbewußter Sänger: wenige haben so tief über das Geheimnis der Lyrik nachgedacht wie Storm. Am vollendetsten erschien ihm das Gedicht, „dessen Wirkung zunächst eine sinnliche ist, aus der sich dann die geistige von selbst ergibt, wie aus der Blüte die Frucht". In dem mäßigen Bande, nicht halb so stark wie die Gedichtsammlung z. B. von Greif, steht nicht ein Stück, das gemacht klingt. Des Dichters Seele atmet in vollen Zügen aus jedem Liede, und man fühlt, wie Storm den Kern getroffen hatte mit seinem Geständnis an Mörike: „Sobald ich recht bewegt bin, bedarf ich der gebundenen Form." Todfeind der leeren Redensart wie jeder echte Lyriker, neigt Storm zur äußersten Verdichtung des Ausdrucks: seine meisten Lieder füllen kaum eine kleine Seite; einige seiner schönsten bestehen aus zwanzig, dreißig Worten! Aber wieviel weiß ein Dichter in wenigen Versen auszusprechen:

Klingt im Wind ein Wiegenlied, Seine Ähren senkt das Korn, Schwer von Segen ist die Flur —
Sonne warm herniedersieht, Rote Beere schwillt am Dorn, Junge Frau, was sinnst du nur?

Zwei Menschengeschicke liegen in dem kurzen Liede: „Der einst er seine junge Sonnige Liebe gebracht —"; der Reichtum eines Lebens voll Liebesglück ergießt sich in die sechs Zeilen:

Wer je gelebt in Liebesarmen, Und müßt' er sterben fern, allein, Wo er gelebt an ihrem Munde,
Der kann im Leben nie verarmen: Er fühlte noch die sel'ge Stunde, Und noch im Tode ist sie sein.

Und aus den drei kurzen Liedstrophen aus Immensee: „Meine Mutter hat's gewollt" erzittert der heiße Schmerz um ein verlorenes Dasein.

Im balladenartigen Gedicht hat sich Storm nur einmal versucht: in dem furchtbaren „Geschwisterblut"; aber auch über dieses hat Keller das treffende Urteil an Storm geschrieben:

Ich rechne es nicht zur epischen Poesie, sondern zu der lyrischen im höchsten Sinne; die zwei Schlußzeilen („Wir wollen zu Vater und Mutter gehn; Da hat das Leid ein Ende") sind alles, und dies Alles ist die ergreifendste Lyrik, die es geben kann.

Die politischen vormärzlichen Dichter und die Schriftsteller vom Jungen Deutschland haben Storm so gut wie gar nicht beachtet; und doch gehören gerade seine Zeitgedichte zu den schönsten nicht nur jener Zeit, sondern der deutschen Literatur. Seine Vaterlandsliebe, die zu scheu ist, um sich im vollmundigen Liede auszusprechen, hat Töne gefunden, die das meiste der politischen Dichtung zwischen 1830 und 1848 überdauert haben. In der Novelle „Unter dem Tannenbaum" spricht ein deutscher Heimatloser zu seiner Frau, indem er in die Nacht hinausblickt: „Dorthin! Ich will den Namen nicht nennen; er wird nicht gern gehört in deutschen Landen; wir wollen ihn still in unserem Herzen sprechen, wie die Juden das Wort für den Allerheiligsten." Von dieser Art ist Storms Vaterlandslyrik. Ein edleres Lied schmerzvoller, sehnsüchtiger Vaterlandsliebe wird nicht leicht zu finden sein als sein „Abschied" an Schleswig-Holstein: „Kein Wort, auch nicht das kleinste kann ich sagen", mit den überwältigenden, tränenschweren Schlußstrophen:

Und du mein Kind, mein jüngstes, dessen Wiege
Auch noch auf diesem teuren Boden stand,
Hör' mich! — denn alles andere ist Lüge —
Kein Mann gedeihet ohne Vaterland!

Kannst du den Sinn, den diese Worte führen,
Mit deiner Kinderseele nicht verstehn,
So soll es wie ein Schauer dich berühren
Und wie ein Pulsschlag in dein Leben gehn!

Zuletzt muß hier, wie schon früher einmal, gesagt werden: kein großer deutscher Dichter ohne Humor! Storms allerliebstes „Schneewittchen", das Lied „Sommermittag" mit dem Schluß: „Nun küsse mich, geliebter Junge, Doch sauber, sauber! nicht zu laut!" und allen voran das entzückende Gedicht „Von Katzen", von sechsundfünfzig Katzen! ist ebenso echter Storm wie die ernsten und die süßen Lieder. Und wer es mit jungen Menschen gut meint, der lasse sie gleich Bibelversen auswendig lernen und inwendig treu bewahren die männlich stolzen und adligen Sprüche Storms von dieser Art:

Der Eine fragt: was kommt danach?
Der Andre fragt nur: ist es recht?
Und also unterscheidet sich
Der Freie von dem Knecht.

Jedem deutschen Jüngling aber gebe sein Vater auf den Lebensweg mit die Sprüche, die Storm „Für meine Söhne" überschrieben hat: von der Perle Wahrheit, von der Rücksicht und den Gewittern goldner Rücksichtslosigkeiten, und namentlich den letzten:

Wenn der Pöbel aller Sorten
Tanzet um die goldnen Kälber,
Halte fest: du hast vom Leben
Doch am Ende nur dich selber.

Storm hat uns auch die beste lyrische Blumenlese zusammengestellt: in seinem „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius".

Als Meister der Sprache und der Form in Vers und Prosa hat Storm keinen über sich, sehr wenige neben sich. Er ist kein Formendrechsler, denn „Die Form ist nichts als der Kontur, Der den lebend'gen Leib umschließt"; aber von ihm rührt auch das selbstbewußte Wort her: „Ich arbeite meine Prosa wie Verse", über das Nietzsche sich gefreut haben würde (vgl. S. 5). Storms Sprache ist saftvoll gesättigt mit edler Sinnlichkeit und heller Anschauung; sie meidet die abgegriffene Scheidemünze des Ausdrucks und ist ganz persönlich, ohne gesucht zu sein. Auch er kennt das Geheimnis, mit gewöhnlichen Worten ungewöhnliche Dinge zu sagen. Einen „stillen Goldschmied und silbernen Filigranarbeiter" hat ihn Keller genannt, und Heyse rühmte seine Sprache „So zart gefärbt wie junge Pfirsichblüten, So duftig wie der Staub auf Falterschwingen". Und diesen auserlesenen deutschen Dichter hat die Literaturgeschichte von Gottschall noch 1872 neben Putlitz gestellt, und von seiner Lyrik hieß es in demselben Lehrbuch noch zu Ende der 70er Jahre, sie gehöre „auf den Nipptisch". Sie gehört zu dem lautersten Golde deutscher Dichtung, und nur das mag unentschieden bleiben: wer größer ist, der Lyriker oder der Erzähler Theodor Storm.

Zweites Kapitel.

Keller.

(1819—1890.)

Der Schönheit Blüt' und Tod, das tiefste Grauen
Umklingelst du mit leiser Torenschelle,
Und darfst getrost, ein Shakespeare der Novelle,
Dein Herb und Süß zu mischen dich getrauen. (Heyse.)

Als Goethe starb, saß auf der Schulbank des „Landknabeninstitutes" bei Zürich ein dreizehnjähriger Knabe, der vielleicht noch kaum den Namen des deutschen Dichters gehört hatte und doch dazu bestimmt war, ein Ende zu machen dem törichten Gerede vom „Epigonentum" nach Goethe: von der Erschöpfung der deutschen Dichtung durch das klassische Zeitalter. **Gottfried Keller**, der Sohn eines Drechslers aus dem Züricher Dorfe Glattfelden, wurde in Zürich am 19. Juli 1819 geboren und erzogen, glaubte sich anfangs zur Landschaftsmalerei berufen und ging 1840 nach München, entdeckte, in die Heimat zurückgekehrt, seinen Beruf zum Dichter und gab 1846 eine erste kleine Gedichtsammlung heraus. Eine Züricher Staatsunterstützung ermöglichte ihm einen längeren Aufenthalt in Deutschland: er weilte in Heidelberg von 1848 bis 1850, in Berlin bis 1855,



Gottfried Keller.
(1819—1890.)

Zu S. 920.

schuf hier einige seiner Meisterwerke (den Grünen Heinrich, den ersten Band der Leute von Seldwyla, darin Romeo und Julia auf dem Dorfe), kehrte zur Mutter in die Heimat zurück und ließ jenen ersten Novellenband erscheinen, der ihm bei den Besten, auch in der Schweiz, einen guten Namen machte. Die Züricher Regierung glaubte in dem trefflichen Dichter auch einen tüchtigen hohen Beamten zu gewinnen und ernannte ihn 1861 unterm Staunen der Philister zum Staatschreiber von Zürich. Er hat dieses Amt bis 1876 verwaltet, und der Kanton hat nie einen besseren Staatschreiber gehabt als Gottfried Keller den Dichter, wie Weimar keinen besseren Minister gehabt hat als Goethe den Dichter. Im Beamtenruhestand begann Keller mit neuer Kraft sein Schaffen; der zweite Grüne Heinrich erschien, die Züricher Novellen, das Sinngedicht, Martin Salander wurden geschrieben, zuletzt die gesammelten Gedichte veröffentlicht (1883). Dann ruhte Keller von seinem reichen Lebenswerk aus, im persönlichen Verkehr mit einigen Freunden in Zürich, im brieflichen mit Heyse und Storm. Behütet, fast könnte man sagen wie ein Schatz von einem Drachen, einem liebevollen Drachen, von der treuen Schwester Regula, die kein Besucher vergaß, der sie gesehen und brummen gehört. Am 16. Juli 1890 ist er schmerzlos in Zürich entschlafen. Sein Grab schmückt ein schöner Gedenkstein; sein Leben (mit Briefen und Tagebüchern) wurde von Bächtold treulich dargestellt.

Über Kellers menschliches Wesen lauten die fast einstimmigen Berichte als von einem herben, zu leidenschaftlichem Jähzorn geneigten Manne, ohne äußere Liebenswürdigkeit, knurrig und brummig. Wer den kleinen Mann mit dem hochschädligen Kopf und dem gefurchten Antlitz über den breiten Schultern so gesehen wie der Verfasser, wen der Strahl innerer Güte angeblitzt hat durch die rauhe Schale eines zur Gewohnheit gewordenen einsamen, frauenlosen Murrwesens, der bewahrt diese Erinnerung als einen kostbaren Schatz und zweifelt daran, daß die landläufigen Berichte den Kern jener ganz einzigen Natur treffen. Der Dichter, der die letzten Seiten von Romeo und Julia auf dem Dorfe schreiben konnte, muß eine Fülle heimlicher Menschenliebe im Herzen getragen haben. Auch nach den vielen Briefen und Tagebuchblättern in den drei Bänden des Bächtoldschen Werkes sollten wir uns nicht einbilden, Gottfried Keller genau zu kennen, und uns besinnen, ehe wir mit seinem Lebensschilderer urteilen, ihm habe „die Milde und Gütigkeit der Seele, das tiefe Wohlwollen gefehlt". Man beachte den Brief Kellers an seinen Freund Baumgarten vom September 1851: „Wer keine bittern Erfahrungen und kein Leid kennt, der hat keine Malice, und wer keine Malice hat, bekommt nicht den Teufel in den Leib, und wer diesen nicht hat, der kann nichts Kernhaftes arbeiten." In seinen Dichtungen vermissen wir die edelsten Seelengaben gewiß nicht, und des Menschen Seele ist nur eine, nicht eine zwiefache für den Mann und für den Dichter.

Kellers dichterisches Lebenswerk besteht aus zwei Romanen: dem Grünen Heinrich und Martin Salander; 21 Novellen: den Leuten von Seldwyla, den Züricher Novellen und den sechs im Sinngedicht; dem Bändchen der Sieben Legenden und einer Gedichtsammlung. Irgend etwas Nebensächliches, das fehlen dürfte, ist nicht darunter; auch den matteren Martin Salander nehmen wir als Ausdruck des politischen Schweizerdichters Keller gern mit. Der **Grüne Heinrich** war Kellers Schmerzenskind; seit 1840 hatte er Absicht und Plan dieser Lebensdichtung in sich getragen, 1854 erschienen die drei ersten Bände, 1855 wurde der vierte auf heftiges Drängen des Verlegers Vieweg in Braunschweig und „buchstäblich unter Tränen" vollendet. In dieser ersten Fassung stirbt der Held Heinrich, bald nachdem er in die Heimat zurückgekehrt ist, unter schmerzvoller Reue um seine Vernachlässigung der treuen Mutter. Es war ein Verlegenheitschluß, eilig hingeschrieben, um das Werk fertig zu bekommen. Nicht nur der Charakter des Romans: die Darstellung der inneren Entwicklung des Dichters selbst, auch der Lebensgang Heinrichs lassen jenen Schluß als nicht gewachsen, sondern gemacht erscheinen. Keller war so unzufrieden mit dieser Fassung, daß er die ihm erreichbaren ersten drei Bände aufkaufte und einen Winter hindurch den Ofen damit heizte: daher die Seltenheit jener Ausgabe. Die zweite Bearbeitung, in wesentlichen

Dingen ganz neu geschaffen, mit dem versöhnenden Abschluß, mit der Wiederkehr Judiths, entstand 1879 und wurde von allen Einsichtigen für den bedeutendsten deutschen Roman nach oder neben Werther, den Wahlverwandtschaften und Wilhelm Meister erklärt. Dieses Urteil hat sich seitdem nur befestigt und gesteigert; rein als Dichtung, als Bildwerk übertrifft er Goethes Romane. Es gibt kein zweites Werk in deutscher Sprache mit einem solchen Reichtum an dichterischen Gestalten; der Grüne Heinrich ist wie eine ganze Gemäldesammlung. Hätte Keller nicht einen Fluch ausgesprochen gegen jeden, der die erste Fassung neu drucken ließe, so würde sich die immer wachsende Kellergemeinde freudig überzeugen, mit welcher Sicherheit der Dichter, der erst mit 34 Jahren sein Werk begann, alsogleich Kunst und Handwerk der Erzählung ausgeübt hat. Er war deren einer, in denen das Große heimlich und langsam keimt, wächst und scheinbar plötzlich zur vollen Reife gedeiht.

Die zwei Bände der **Leute von Seldwyla** (1856 und 1874) enthalten die zehn Novellen: Pankraz der Schmoller, Romeo und Julia auf dem Dorfe, Frau Regel Amrain und ihr Jüngster, Die drei gerechten Kammacher, Spiegel das Kätzchen; Kleider machen Leute, Der Schmied seines Glücks, Die mißbrauchten Liebesbriefe, Dietegen, Das verlorene Lachen. So viel Schönes, Heiteres, Tolles auch im zweiten Bande steht, der Vorrang gebührt dem ersten: wegen der Kammacher, wohl des Höchsten, was dichterisch gesteigerter Humor, mit einiger Beimischung des Grausigen und Halbverrückten, je hervorgebracht hat; wegen der prächtigen Märchennovelle vom Stadthexenmeister Pineiß, der Beghinenhexe und dem Kätzchen Spiegel; nicht minder wegen der vollendeten Frauengestalt der Frau Regel Amrain, und über dies alles noch hoch hinaus wegen der schönsten Novelle deutscher Zunge: **Romeo und Julia auf dem Dorfe**. Sie wurde, nach einer Äußerung Kellers zum Verfasser, in Berlin hinter dem Kastanienwäldchen der Universität, in jenem Häuschen geschrieben, das später die Akademische Bierhalle beherbergte. Zu Kellers Zeiten hämmerte unter ihm tagein tagaus ein Schmied, als die Erzählung von den zwei selig-unseligen Menschenkindern gedichtet wurde, die sich lieben, wie sich Romeo und Julia geliebt, und die freiwillig in den Tod gehen, weil ihnen das Leben ohne einander unerträglich, in Ehren miteinander unmöglich ist. Die kurze Mitteilung einer Leipziger Zeitung über ein unglückliches Liebespaar, das sich in den Tod geflüchtet, hatte Keller die Anregung zu seiner herrlichsten Dichtung gegeben. Es war nicht Überhebung, die ihn seine Novelle nach Shakespeares Liebestragödie benennen ließ; eher Bescheidenheit; in einem Brief an Auerbach (3. Juli 1856) verteidigte er sich gegen dessen Vorwurf wegen der „Literatenliteratur“ und des Eingangsatzes von dem „wirklichen Vorfall“:

> Hätte ich keine Bemerkung über die wirkliche Vorkommenheit der Anekdote und über die Ähnlichkeit mit dem Shakespeareschen Stoffe gemacht, so hätte man mich einer gesuchten und dämlichen Wiederholung beschuldigt. — Diejenigen, welche an Romeo und Julie nicht einmal gedacht hätten, würden alsdann die Sache für viel zu kraß und abenteuerlich erklärt haben.

Dagegen sollte man beim Neudruck den überflüssigen Schluß, der über die Philister stichelt, aber mit der Novelle nichts zu tun hat, ruhig weglassen, wozu Keller selbst das Recht gibt:

> Den schnöden Schluß von Romeo und Julie würde ich sicherlich jetzt streichen und werde es tun, wenn das Büchlein irgend wieder einmal abgedruckt wird (in demselben Brief an Auerbach).

Das edle Kunstgebilde würde dadurch nur von einer Schlacke befreit, und nichts würde die tiefe Ergriffenheit stören, mit der man die wunderschönen letzten Zeilen gelesen hat:

> Als die Morgenröte aufstieg, tauchte zugleich eine Stadt mit ihren Türmen aus dem silbergrauen Strome. Der untergehende Mond, rot wie Gold, legte eine glänzende Bahn den Strom hinauf, und auf dieser kam das Schiff langsam überquer gefahren. Als es sich der Stadt näherte, glitten im Froste des Herbstmorgens zwei bleiche Gestalten, die sich fest umwanden, von der dunkeln Masse herunter in die kalten Fluten.

Alles, was Keller der Mensch und der Dichter an Mitleid und höchster Kunst besaß, hat er in diese Erzählung gegossen und es an die zwei Gestalten gewandt, die gleich Shakespeares unglücklichen Liebenden durch die Jahrhunderte dauern werden. Seine Sprache nimmt zuweilen eine Lieblichkeit und Süßigkeit an wie in unsern schönsten Märchen, etwa im Schneewittchen:

Die Wirtin brachte zum Nachtisch süßes Backwerk, und Sali bestellte feineren und stärkeren Wein dazu, welcher Vrenchen feurig durch die Adern rollte, als es ein wenig davon trank; aber es nahm sich in Acht, nippte bloß zuweilen und saß so züchtig und verschämt da wie eine wirkliche Braut.

Von den fünf **Züricher Novellen**: Hadlaub, Der Narr auf Manegg, Der Landvogt von Greifensee, Das Fähnlein der sieben Aufrechten, Ursula — gilt mit Recht der Landvogt als die kostbarste; Kellern selbst war sie besonders ans Herz gewachsen, wie er dem Schreiber gestand, als dieser ihn nach einer Fahrt durch Greifensee besuchte.

Das Sinngedicht (1882) ist eine Novellensammlung im Rahmen; aber dieser Rahmen selbst ist eine der lieblichsten Novellen Kellers. Wie der junge Naturforscher aus Furcht zu erblinden von der Arbeit abläßt und auf Abenteuer zieht, um Logaus Sinngedicht „Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen? Küß eine weiße Galathee: sie wird errötet lachen" (vgl. S. 287) zu erproben; wie dann nach einigen nur halb geglückten Versuchen „das Kunststück immer reizender wird, je schwieriger es zu sein scheint", wie zuletzt „das schöne und liebliche Problem" aufs lohnendste gelingt, das ist so tief in dichterische Verklärung getaucht und dabei doch so irdisch wirklich, daß es seinesgleichen in keiner Literatur hat. Von den sechs im Sinngedicht erzählten Novellen ist die von der Armen Baronin die seelisch feinste, bis auf das grasse, künstlerisch entbehrliche Anhängsel.

Beim Schreiben des Romans **Martin Salander** (1886) hat Keller zu E. Engel seine Unlust bekannt: „Es fließt nicht." Das Murrwesen des Politikers und Sittenlehrers in Keller hatte die Oberhand gewonnen über den heiter schaffenden Künstler. Der Roman ist allzu schweizerisch, um Nichtschweizer zu fesseln.

Zu Kellers lieblichsten Schöpfungen aber gehört ein älteres Büchlein: **Sieben Legenden** (1872), freie dichterische Bearbeitungen mittelalterlicher Legenden (vgl. S. 55). In ihnen schweift Kellers Phantasie fessellos umher, Gestalten und Begebenheiten erfindend, umformend, vergoldend, mit einer künstlerischen Liebe und Zartheit, die über alles Preisen erhaben sind. Die ausgelassenste ist „Die Jungfrau und der Ritter": die Jungfrau Maria reitet ins Turnier und besteht für einen ihr ergebenen frommen Ritter alle seine Feinde, darunter auch jenen schrecklichen Kerl, der sich „Maus der Zahllose" nannte,

womit er zu verstehen gab, daß er einem ungezählten Heere gleich zu achten sei. Zum Zeichen seiner Stärke hatte er die aus seinen Naslöchern hervorstehenden Haare etwa sechs Zoll lang wachsen lassen und in zwei Zöpfchen geflochten, welche ihm über den Mund herabhingen und an den Enden mit zierlichen roten Bandschleifen geschmückt waren. Er trug einen großen, weiten Mantel über seiner Rüstung, der ihn fast samt dem Pferde verhüllte und aus tausend Mausfellchen künstlich zusammengenäht war. Als Helmzierde überschatteten ihn die mächtig ausgebreiteten Flügel einer Fledermaus, unter welchen er drohende Blicke aus geschlitzten Augen hervorsandte.

Das Juwel aber unter den Sieben Legenden ist das **Tanzlegendchen**, durch die Sprache eins der auserlesensten Stücke deutscher Prosadichtung, durch den Inhalt ein Meisterwerk phantastischer, von aller Erdenschwere gelöster Kunst. Die neun griechischen Musen werden in den christlichen Himmel zu Gast geladen und stimmen ihren wundersamen Gesang an, der sanft beginnt, bald gar mächtig anschwillt:

Aber in diesen Räumen klang er so düster, ja fast trotzig und rauh, und dabei so sehnsuchtsschwer und klagend, daß erst eine erschrockene Stille waltete, dann aber alles Volk von Erdenleid und Heimweh ergriffen wurde und in ein allgemeines Weinen ausbrach.

Kellers **Gedichte** sind in drei Sammlungen erschienen: 1846, 1851 (Neuere Gedichte), 1883 (Gesammelte Gedichte). Ähnlich wie bei Heyse und Storm hat auch bei Keller der Ruhm des Erzählers lange den des Sängers überschattet; noch heute gilt der Lyriker Keller bei den meisten Beurteilern nicht für ganz voll. Zum teil hat hieran der Umfang des Gedichtbandes schuld: man übersieht die Fülle der glockenreinen, aus den Tiefen echter Lyrik entflossenen Gedichte über den mancherlei andern, deren keines ganz wertlos, die aber nicht auf gleicher Stufe lyrischer Vollendung stehen. Die Sprache gleitet nicht so glatt dahin wie bei Geibel und Heyse; doch wird kein aufmerksames Ohr die edle Musik in

vielen seiner Gedichte überhören. Es muß endlich ausgesprochen werden, daß Gottfried Keller auch zu unsern größten lyrischen Dichtern gehört, daß eine nicht geringe Zahl seiner reinlyrischen Gedichte in jeder Auswahl unserer allerbesten stehen muß. Zu diesen Liedern sind zu rechnen: Winternacht (Nicht ein Flügelschlag ging durch die Welt), Schifferliedchen (Schon hat die Nacht den Silberschein Des Himmels aufgetan), Stille der Nacht (Willkommen, klare Sommernacht, Die auf betauten Fluren liegt!), Jugendgedenken (Ich will spiegeln mich in jenen Tagen, Die wie Lindenwipfelwehn entflohn), Die Begegnung (Schon war die letzte Schwalbe fort) mit den tiefergreifenden Schlußstrophen; und das lieblichste von allen, das Abendlied: „Augen, meine lieben Fensterlein", das Storm „das reinste Gold der Lyrik" nannte, mit dem wundervollen Ausklang:

Doch nun wandl' ich auf dem Abendfeld,
Nur dem sinkenden Gestirn gesellt.
Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,
Von dem goldnen Überfluß der Welt!

Auch die großartige Gedichtreihe „Lebendig begraben" und der „Apotheker von Chamounix" müssen hier erwähnt werden als Beweise für Kellers bis in die tiefsten Abgründe furchtlos niedersteigende Phantasie.

Selbst in der Gedankenlyrik bleibt Keller immer der schauende und bildliche Dichter, der nicht umsonst als Maler begonnen hatte. Justinus Kerners Klage über die Poesiewidrigkeit von Dampfern und Eisenbahnen widerlegt er nicht mit allgemeinen Wendungen, sondern, ähnlich wie später Tennyson, mit einem Ausblick in die glorreiche Zukunft:

Und wenn vielleicht in hundert Jahren
Ein Luftschiff hoch mit Griechenwein
Durchs Morgenrot käm' hergefahren,
Wer möchte da nicht Fährmann sein?
Dann bög' ich mich, ein sel'ger Zecher,
Wohl über Bord von Kränzen schwer,
Und gösse langsam meinen Becher
Hinab in das verlassne Meer. (1846.)

Reinlyrische, nicht bloß gedankliche Poesie ist auch das Gedicht: „Die Zeit geht nicht, sie stehet still, Wir ziehen durch sie hin —." Und wer will leugnen, daß selbst aus solchen Spruchversen:

Wohl wird man edler durch das Leben
Und strenger durch die herbe Qual;
Doch hoch erglühn in heißen Freuden,
Das adelt Seel' und Leib zumal.

wahre Dichtersprache zu uns redet?

Von Kellers **Zeitgedichten** sind zu nennen: das Albumblatt an Frau Ida Freiligrath auf unserer Flucht nach England, Der Apostatenmarsch, so recht ein Ausbruch Kellerschen Ingrimms über politische Schusterei; der Prolog zur Schillerfeier in Bern und das zur Schweizer Volkshymne gewordene Lied An das Vaterland (O mein Heimatland, o mein Vaterland, Wie so innig, feurig lieb' ich dich!).

In seinen ersten Schriftstellerjahren hat sich Keller auch mit dramatischen Plänen getragen; von einem Trauerspiel „Therese" (Liebe einer Mutter und Tochter zu demselben Manne) sind zwei Akte fertig geworden, die mehr lyrisch als dramatisch sind. An ein Drama „Elsi die seltsame Magd" nach Gotthelfs Erzählung (vgl. S. 841) hat er gedacht; auch an eine tolle Komödie: zwei politische Gegner verurteilen sich gegenseitig zum Tode, glauben jeder den andern längst hingerichtet und treffen sich später plötzlich sehr lebendig. Vollendet wurde keins dieser Dramen: der Trieb war nicht schaffenskräftig genug. — Von kleineren Prosaarbeiten ist noch ein sehr schöner Aufsatz „Am Mythenstein" zu Schillers Geburtstag zu rühmen.

Als Heyse Keller den „Shakespeare der Novelle" nannte, dachte er vornehmlich an den unerschöpflichen Menschenbildner und schloß natürlich den Grünen Heinrich, das gestaltenreichste von Kellers Werken, ein. Heinrichs Mutter, das fast unheimlich seltsame Meretlein, Anna, Judith, Dorothea — welch eine Reihe aus blühender Dichterphantasie entsprossener Menschen! Die schönsten sind die Frauengestalten, wie ja auch bei Shakespeare. In dem heiter-ernsten Zwiegespräch „Tod und Dichter" bittet Keller den Sensenmann:

Doch die lieblichste der Dichtersünden
Laß nicht büßen mich, der sie gepflegt:
Süße Frauenbilder zu erfinden,
Wie die bittre Erde sie nicht hegt!

Wie rührend, daß der Mann, dessen leidenschaftliches Herz von keiner einzigen erwiderten Liebe beglückt worden, nicht müde ward, die Welt der Dichtung mit den holdesten Frauenbildern zu bevölkern. Da ist aus den Novellen das Vrenchen, das an Liebreiz und Todesmut fürwahr nicht von Julia Capulet überstrahlt wird; da ist die herrliche Frau Regel Amrain, die hochgesinnte, die „sich, als sie starb, im Tode noch stolz ausstreckte"; dann die muntere, feine Lux im Sinngedicht, die verschiedenen Brauten des Landvogts Andolt, unter denen Figura Leu die allerschönste und allerbeste. Zu diesen Huldinnen gesellen sich die mancherlei Käuzinnen, z. B. Züs Bünzlin in den Kammachern, deren Name schon ein kleines Kunstwerk der Erfindung ist.

Schickt es sich, auf einen Dichter wie Keller solche abgedroschenen und philisterhaften Schulwörter wie Realismus und Idealismus anzuwenden? Sagen wir lieber in ungelehrter, aber deutscher Rede: er war ein großer schaffender Künstler, für dessen Seele es kaum einen Unterschied zwischen Wirklichkeit und Erfindung gab. Diese Künstlerseele bringt es zuwege, daß uns Spiegel das Kätzchen, Der Hexenmeister, Die Hexe und die Eule ganz lebendig vor Augen stehen, z. B. die Hexe, wie sie im Hexennetz gefangen lautlos zappelt; daß uns Maus der Zahllose beinah gemütlich vertraut wird; daß wir das Meretlein, das arme „Tödlein", aus dem Sarg erstehen und im gelbbrokatnen Leichengewand ins Dorf zurücklaufen sehen. Keller taucht alle seine Menschen und Dinge tief ins Goldbad der Poesie, ohne daß sie aufhören zu sein, was sie waren; er läßt sie nicht verdunsten, wie die Romantiker ihre kümmerlichen Wolkengebilde, die sie für Menschen ausgaben. Und zur Phantasie gesellt sich noch ein anderer Vergolder und Verklärer: der Humor, dem der Dichter zuruft:

Den herbsten Kelch des Leidens will ich kosten, Halt mir das Glas, o Seelentrost Humor!

Kellern genügt es nicht, daß ihm die Phantasie die Nasenlöcher-Schnauzbärtlein Maus des Zahllosen erfindet; sein Humor schmückt die schreckhaften Schwänze mit rosenfarbenen Bändern. Und im Tanzlegendchen schlagen die musizierenden Engel, bevor sie durchs offne Kirchenfenster davon flattern, „den geduldigen Steinengeln (den Notenträgern) ihre zusammengerollten Notenblätter um die Backen, daß es klatschte".

Kernigeres Wurzeldeutsch als Keller hat kein andrer Dichter des 19. Jahrhunderts geschrieben. Uns meist mit Zeitungsdeutsch auferzogenen Lesern wird manches vielleicht gemacht scheinen; daß es gewachsenes Deutsch ist, kann man aus Kellers vertrautesten Briefen, z. B. seinen merkwürdigen Liebesbriefen, erkennen. Seine Sprache ist so stark und schön, daß man gewisse Nachlässigkeiten des Stils kaum beachtet. Das sichtige Wort zieht er stets dem unsichtigen vor, und wo er bildert, da geraten ihm schon mit ein paar Worten kleine Gemälde: der betrogene Teufel zieht ab „wie der leibhaftige geschwänzte Gram". Keller darf beileibe nicht nachgeahmt werden; doch als Jungbrunnen der Schriftstellersprache werden seine Werke für das 20. Jahrhundert eine ähnliche Bedeutung gewinnen wie Luthers Schriften für das 18te.

Erst seit Keller und Storm reicht die deutsche große Literatur wirklich vom Fels zum Meer; die Beiden haben das Machtgebiet deutscher Dichtung um weite Länderstrecken gemehrt. Und Kellers Berühmtheit hat ja eben erst begonnen; die Franzosen kennen ihn trotz einzelnen Übersetzungen nur wenig, die Engländer so gut wie gar nicht. Von Deutschland gilt noch Vischers Wort: „Keller wird nie sehr populär werden, einfach weil er wirklich ein Dichter ist." Die wachsende Verbreitung seiner Werke aber zeigt sich doch in der immer schnelleren Folge ihrer Auflagen, und einiges ist schon bis in die mittleren Bildungschichten gedrungen, namentlich Romeo und Julia durch den billigen Abdruck in Heyses Novellenschatz. Dreißig Jahre sind verflossen, seitdem Vischer den ersten voll würdigenden Aufsatz über Keller schloß: „O Staatsschreiber von Zürich, ihr schreibt staatsmäßig!" Heute stimmen Zehntausende ihm zu und nennen Keller den deutschen Klassiker des 19. Jahrhunderts.

Drittes Kapitel.

Der Roman vom deutschen Volk.

1. — Freytag.
(1816—1895.)

Der Roman der Jungdeutschen hatte geistreichelnde Müßiggänger und Müßiggängerinnen zu Helden wie in „Wally", oder er trieb hohe und niedere Politik mit geheimnisvoller Wichtigtuerei wie in den „Rittern vom Geist" und im „Zauberer von Rom". Von dem, was im deutschen Volke lebendig war, von der schaffenden Tätigkeit der Menschen sah man in Gutzkows, Laubes und Mundts Romanen nichts. Die Poesie der arbeitenden Volksgemeinschaft wurde durch einen Zeitgenossen der Jungdeutschen und ihren größten Widersacher entdeckt, den Schlesier Gustav Freytag. In den „Erinnerungen aus meinem Leben" heißt es bei ihm:

Immer hatte mich das Leben des Volkes, welches unter seiner politischen Geschichte in dunkler unablässiger Strömung dahin flutet, besonders angezogen, die Zustände, Leiden und Freuden der Millionen kleiner Leute.

Diese Zustände, Leiden und Freuden wurden die Gegenstände seiner Dichtung, nur daß er den Begriff „kleiner Leute" nicht zu eng faßte, sondern ihn bis in die bürgerlichen Mittelklassen erstreckte.

Als Sohn eines Arztes wurde **Gustav Freytag** in Kreutzburg (Schlesien) am 13. Juli 1816 geboren und auf dem Gymnasium in Oels gebildet; er studierte von 1835 bis 1838 in Breslau und Berlin, verfaßte seine Doktorschrift über die Dramen der Roswitha und wurde für kurze Zeit Privatdozent in Breslau. Nach einem Bande mittelmäßiger Gedichte schrieb er sein erstes Drama: die Brautfahrt (1841), übernahm 1848 mit Julian Schmidt die von dem Österreicher Ignaz Kuranda 1841 begründete Wochenschrift Die Grenzboten, an der er mit einer längeren Unterbrechung bis 1870 tätig blieb. Sein Lustspiel Die Journalisten 1853 machte ihn zum berühmten Schriftsteller, zwei Romane steigerten seinen Ruhm. Er trat zum Herzog Ernst von Koburg in freundschaftliche Beziehungen und nahm seinen Wohnsitz in Siebleben bei Gotha. Auf Einladung des Kronprinzen von Preußen machte er in dessen Gefolge den Krieg von 1870 mit. Die Adelung durch den Herzog Ernst lehnte er ab. Bis zuletzt rüstig schaffend ist er in Wiesbaden am 30. April 1895 gestorben; er ruht in Siebleben. In Baden-Baden, wo er die letzten Jahre zugebracht, hat man ihm ein Denkmal errichtet.

Zur kurzen Bezeichnung seines Charakters reicht das eine Wort tüchtig aus. Wie Goethe bewahrte er sich bis ins hohe Greisenalter die Teilnahme an allen neuen geistigen Regungen; er und Fontane gehörten zu denen, die für das Lebenskräftige im Jüngsten Deutschland offene Sinne hatten. An Goethe erinnern Freytags Ordnungsliebe, die innige und doch unabhängige Beziehung zu einem deutschen Fürsten. Von fremden Einflüssen sind hauptsächlich die der großen englischen Erzähler: Walter Scotts und Dickens', zu nennen; von Scribe hat er für seine Dramen gelernt; auch Balzac scheint ihn beeinflußt zu haben. Für die wissenschaftliche Richtung haben Moritz Haupt, Mommsen, der Philologe Otto Jahn, für die politische Julian Schmidt und später Treitschke auf ihn gewirkt.

Die noch andauernde Beliebtheit verdankt Freytag vornehmlich seinem ersten Roman Soll und Haben (1855). Die verlorene Handschrift und die Romanreihe der Ahnen haben seinen Ruhm nicht gesteigert, aber auch nicht vermindert. Lange vor der angeblich neuen Entdeckung der französischen Realisten und Naturalisten hat Freytag nach eigenen Lebensbeobachtungen gedichtet. Im Hause eines Breslauer Kaufmannes Molinari gewann er die Kenntnis des geschäftlichen Treibens für Soll und Haben; eine Handschriftenfälschung in Leipzig, der berühmte Professoren zum Opfer gefallen waren, hatte er aus der Nähe miterlebt.

Der Inhalt von Soll und Haben ist bekannt. Julian Schmidt hat Zweck und Bedeutung dieses erfolgreichsten Erzählungswerkes Freytags durch den allgemeinen, auf den



Gustav Freytag.
(1816—1895.)

Zu S. 926.

deutschen Roman erweiterten Satz ausgedrückt: „Der Roman soll das deutsche Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit." In dieser Allgemeinheit kann der Satz nicht gelten, denn wo blieben dann Goethes Werther, Wahlverwandtschaften, Wilhelm Meister; wo selbst Kellers Grüner Heinrich? Gegenstand des Romans darf alles sein, also auch die werktätige Arbeit; dieser die Poesie abzusehen oder beizulegen, ist Aufgabe des dichtenden Geistes. Freytag selbst hat in der Widmung von Soll und Haben an den Herzog Ernst ausgesprochen: „In jeder Zeit soll der erfindende Schriftsteller wahr sein gegen seine Kunst und gegen sein Volk. Diese Wahrheit zu suchen und wo ich sie fand zu vertreten, halte ich für die Aufgabe meines Lebens." Der Roman schildert in der Tat mit den kräftigen Farben der Wahrheit vielgestaltiges deutsches Leben, wie denn überhaupt von Freytags beiden Hauptromanen gesagt werden muß: ihr Lebenskreis umspannt beinah die ganze deutsche Welt, vom Packer eines Handlungshauses über den Tacitus-Forscher und Freiherrn bis hinauf zum Fürstenthron, und überall bewegt sich der Dichter auf dem festen Boden der selbstgeschauten Wirklichkeit. Die Leserwelt atmete freudig auf: statt der nichtstuerischen, geschwätzigen, weltverbessernden „Helden" der Jungdeutschen bekam sie in Freytags Soll und Haben endlich Menschen zu sehen, die einen Zweck im Leben hatten. Man nahm auch keinen Anstoß daran, daß der Held Anton Wohlfahrt von so unheimlicher Klugheit und Bravheit war, wie etwa hundert Jahre vorher das Tugendungeheuer Grandison des Engländers Richardson, zu keiner rechtschaffenen Dummheit fähig. Man freute sich der sicheren Erzählungskunst, der straffen und klaren Handlung, der gezügelten Sprache ohne Blumen. Das deutsche Bürgertum hatte seinen Dichter gefunden und belohnte ihn durch eine Beliebtheit, wie sie so andauernd kein Romandichter je genossen hat.

Die verlorene Handschrift (1864), ein Roman von Professoren, Landwirten und Fürsten, konnte natürlich nur einen kleinen Leserkreis fesseln. Der Angriff eines Kleinstaatfürsten auf die Ehre einer Professorsfrau wurde hundert Jahre nach Emilia Galotti nicht mehr als lebensecht empfunden. Auch begann schon in der Verlorenen Handschrift Freytags Neigung zur altertümelnden Stilisierung. Die Gestalt der Frau Professorin Ilse wandelte sich ihm in eine Art Thusnelda und Velleda, in das germanische Heldenweib und die heilige Seherin, oder wie Freytag selbst sagt: „in Alraune, Methspenderin". Die Sprache der Verlorenen Handschrift ist poetischer als in Soll und Haben, aber weniger wahr. Auch ärgert den Leser der wenig glaubhafte Stumpfsinn des sonst so trefflichen Professors, wo es doch um die Ehre des geliebten Weibes geht.

Die von 1872 bis 1881 gedichtete Romanreihe Die Ahnen umfaßt den geschichtlichen Zeitraum vom 4. Jahrhundert bis 1848. Trotz manchen Schönheiten im einzelnen hat sie nur einen Achtungserfolg errungen und gehört nicht mehr zum lebendigen Literaturbesitz, wenn sie je dazu gehört hat. Sie umfaßt die Romane: Ingo und Ingraban, Das Nest der Zaunkönige, Die Brüder vom deutschen Hause, Markus König, Die Geschwister, Aus einer kleinen Stadt. Eine volle Belebung der Vergangenheit wie in Scheffels Ekkehart ist Freytag nicht gelungen, und damit sind wir beim Kern seines dichterischen Wesens. Er besaß die Gabe der Erfindung, er stand auf der Höhe deutscher und menschlicher Bildung, er beherrschte alles Handwerksmäßige der Kunst; und doch fehlte ihm das Eine, was zum vollen Dichter zuerst not tut: die blühende Phantasie. Heinrich Hart hat schon früh das Richtige getroffen: „Freytag ist gleich Gutzkow und Spielhagen der Typus eines Schriftstellers im Gegensatz zu dem des Dichters." Ihm fehlt das Traumhafte, das Unbewußte, wodurch der große Dichter erreicht, was keiner Bildung und Fertigkeit erreichbar ist. Durch Freytags Romane zieht sich die Furcht vor der Leidenschaft, ja die Furcht vor der Macht der Phantasie über das Menschenleben. Man vergleiche nur die gesittete Art, in der sich die Liebe seiner Helden äußert, mit der überströmenden Leidenschaft bei Storm und Keller. Dieser Mangel an Phantasie, oder noch deutlicher: an Poesie, läßt Freytags

Romane, auch Soll und Haben, jetzt doch langsam aus dem Vordergrunde der gelesenen Literatur zurückweichen.

Freytags Dramen: Die Brautfahrt (1844), Valentine (1847), Graf Waldemar (1848), Die Journalisten (1853), die mit dem Schillerpreis gekrönten Fabier (1859) sind bis auf das eine unsterbliche Lustspiel verschwunden und mit Recht. Die Journalisten, zuerst in Breslau am 8. Dezember 1852 aufgeführt, sind bis heute das beste deutsche Gesellschaftslustspiel nach Minna von Barnhelm geblieben. Fünfzig Jahre vorher hatte Heine gefragt: „Ist es wahr, daß wir Deutschen wirklich kein gutes Lustspiel produzieren können und auf ewig verdammt sind, dergleichen Dichtungen von den Franzosen zu borgen?" Diesen Fluch hat Freytag endlich beschworen, und ein an Stärke wie Dauer unvergleichlicher Erfolg hat ihn dafür belohnt. Die Journalisten sind gewiß das beste Lustspiel ihrer Art, aber die Art ist nicht die beste. In dieser urgemütlichen Versöhnung politischer Gegensätze steckt etwas Gekünsteltes und Philisterhaftes: entweder sind die Gegensätze nicht tief, oder die Gesinnung ist oberflächlich. Auf wie anderm Grunde bewegt sich der heitere Scherz in Minna von Barnhelm; hier gehts um die Ehre und damit um das Lebensglück zweier starker Menschen. In den Journalisten dagegen ist die Politik nur ein Spiel; es fehlt das Anstreifen des Tragischen, das für ein wahrhaft großes Lustspiel unerläßlich ist. Minna von Barnhelm, Der zerbrochene Krug, Molières Tartüffe und Menschenfeind sind Lustspiele auf tragischem Untergrunde. Aber eine höhere Sprache hat Freytag das deutsche Lustspiel gelehrt; er hat einen fesselnden Inhalt erfunden und einige Gestalten geschaffen, die nach einem halben Jahrhundert noch leidlich leben, vor allen den Journalisten Schmock. Für diesen scheint ihm der Puff in Sheridans „Theaterprobe" einige Winke gegeben zu haben.

Von dem deutschen Gelehrten Gustav Freytag zeugen die ausgezeichneten Bilder aus der deutschen Vergangenheit (1859), mit Fortsetzungen bis 1867. Es ist wohl möglich, daß diese liebevollen Darstellungen älteren deutschen Lebens Soll und Haben und sogar die Journalisten überdauern. Ähnliches gilt von der Sammlung vermischter Aufsätze über Kunst, Geschichte und Politik. — Freytags Buch über die Technik des Dramas (1863) nützt wirklichen Dramatikern nicht viel, hat aber schon manchem Dilettanten geschadet. Merkwürdigerweise findet sich so gut wie nichts darin über das Lustspiel. In dem ziemlich starken Bande steht nicht mehr, als womit Geibel seine „Dramaturgische Epistel" schließt: „Denn Wissen ist gut, doch Können ist besser." — Erwähnt seien noch Freytags Erinnerungen aus meinem Leben, seine Briefe an den Herzog Ernst nnd die trostlose Schrift „Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone", die nach dem Tode des Kaisers Friedrich erschien und bewies, daß der Kronprinz in der Auffassung großer politischer Fragen mehr Phantasie und Schwung besessen hatte als Freytag.

Sprache und Stil in Freytags Werken, mit Ausnahme der Journalisten, sind nicht sehr natürlich, sondern zurechtgemacht, oft ins Altertümliche umgebogen. Er gehörte zu den verhältnismäßig reinen Schriftstellern, unterzeichnete aber eine Sammelerklärung gegen die Reinigungsbestrebungen des Sprachvereins und — merzte dann selbst in Neubearbeitungen seiner Bücher ernstbeflissen und ganz im Sinne des Sprachvereins Dutzende überflüssiger Fremdwörter aus!

In einem Briefe vom 11. April 1874 wies Freytag sich selbst seinen Rang in der Literatur an: „Unter den lebenden Künstlern unseres Volkes erkenne ich keinen über mir, nicht viele als meines Gleichen." Die Nachwelt wird anders richten und von den damals lebenden Künstlern sicherlich Storm, Meyer und Keller hoch über ihn stellen. Unter den bedeutenden Schriftstellern des 19. Jahrhunderts aber wird er auch in Zukunft seinen Rang behaupten, und in der Geschichte des neuen deutschen Reiches gebührt ein Ehrenplatz dem einflußreichen Journalisten, der das Deutschgefühl in matten Zeiten gestärkt, der nie an der Zukunft des Vaterlandes gezweifelt und der als „höchstes Erdenglück" erstrebt hat: „Teil zu haben an dem politischen Fortschritt des eigenen Volkes."

Viertes Kapitel.

Der Roman vom deutschen Volk.

2. Raabe.

M. Meyr. — H. Schmid. — Rank. — Steub. — Noe. — Silberstein. — Trautmann. — Kürnberger. Kalstner. — Kompert. — Bernstein.

Mit derselben Liebe für vaterländische Art wie Freytag, aber mit größerer Dichterwärme als er gestaltete **Wilhelm Raabe** seine Romane und Erzählungen vom deutschen Volk. Er wurde am 8. September 1831 in Eschershausen (Braunschweig) geboren, auf dem Gymnasium zu Wolfenbüttel erzogen, lernte den Buchhandel in Magdeburg, studierte erst nachher auf der Universität Berlin, lebte von 1862 bis 1870 in Stuttgart, seitdem in Braunschweig. Sein siebzigster Geburtstag wurde ihm von der nicht kleinen Raabe-Gemeinde zu einem verdienten Festtage gemacht.

Sein erstes Buch **Die Chronik der Sperlingsgasse** erschien 1857 und gewann ihm Freunde, aber doch nur bei solchen, die Genuß an echter, stiller Dichtung empfinden; ein Modebuch ist es, trotz seiner ziemlich starken Verbreitung, niemals geworden. Raabe ist ein fleißiger Schriftsteller, aber kein Vielschreiber; sein Lebenswerk läßt sich beherrschen, und für einen erfindungsreichen Erzähler, der sich weder im Drama noch in der Lyrik versucht hat, ist ein Band im Jahr nicht zu viel. Seine bedeutendsten Werke sind zwischen 1862 und 1889: Unseres Herrgotts Kanzlei, Die Leute aus dem Walde, Der Hungerpastor, Der Schüdderump, Horacker, Deutscher Adel, Alte Nester, Das Odfeld. Lesern, die sich mit dem etwas schwer zugänglichen Dichter auf die leichteste und freundlichste Weise bekannt machen wollen, sind die drei Bände „Gesammelte Erzählungen" in der Auswahl ihres Verfassers besonders zu empfehlen.

Ja, Raabe ist nicht leicht zugänglich! Aber die Schwerzugänglichen werden dem hartnäckigen Leser meist die Liebsten, vorausgesetzt daß sie ihn trotz allem zu einem wirklich wertvollen Besitze führen. Raabe liebt die Abschweifung und das Einschiebsel, die beziehungsreiche Anspielung und die behagliche Breite. Seine Personen haben sehr vieles auf dem Herzen, und der Leser muß mit ihnen Geduld haben. Seine Darstellungsweise zieht um einen reichen Blumengarten eine Rankenhecke, die aber nur den Ungeduldigsten den Durchgang wehrt. Man muß eben Raabe so, wie ihn sein Herrgott erschuf, gelten oder ungelesen lassen. Jedenfalls hat er Stil, aber nur seinen eignen; doch das gilt ja auch von Keller.

Raabe ist durch und durch deutsch, im Inhalt und in der Sprache. Er liebt das Vaterland, wie es ein Dichter liebt: nicht vornehmlich um dessen äußere Macht, sondern um die bezwingende Gewalt im Geisterreich der Menschheit. „Vergesse ich dein, Deutschland, großes Vaterland, so werde meiner Rechten vergessen!" so ruft er in seinem Erstlingswerk aus. Es kann sich fügen, daß ein Literaturforscher nach zweihundert Jahren und mehr eine von Raabes Erzählungen wie eine Entdeckung ausgräbt und an ihr zeigt, wie die Deutschen im 19. Jahrhundert gedacht und gelebt haben. Von wieviel Romanen außer dem Simplizissimus kann man das sagen?

Als sein Vorbild, aber nicht eines zur Nachahmung, erkennt man Dickens. Raabes innerste Neigung: seine Liebe zum Kleinen und Übersehenen, ähnlich wie bei Annette von Droste, war eben der des großen englischen Erzählers gleich. Mit seiner mitleidvollen Güte erinnert er wohl auch an Jean Paul, den Dichter der Armen und Geringen; nur sieht man bei Raabe viel mehr wirkliches deutsches Leben, einen tieferen zeitlichen Hintergrund. In die Erzählungen Raabes hinein zittern die Wellen der großen vaterländischen Ereignisse, selbst in so gemütliche wie „Gutmanns Reise".

Wie Storm mit „Immensee" hat Raabe lange zu leiden gehabt unter seinem ersten Erfolge: der „Chronik der Sperlingsgasse". Noch jetzt halten sich die meisten Leser, die sich überhaupt um Raabe kümmern, nur an jene kleine überweiche Dichtung. Wer Raabe auf der Höhe seiner besten Eigenschaften als deutschen Humoristen kennen und lieben lernen

will, der beginne mit Horacker, einer ganz köstlichen Erzählung ohne „Liebe", aber mit sehr viel Menschenliebe, sehr viel deutscher Gemütlichkeit von der edlen Art und dem herzgewinnendsten Humor. Dickens hat nichts Schöneres geschrieben als diese Geschichte von dem halbverhungerten und ganz zerlumpten flüchtigen Besserungsanstalts-Zögling Horacker, der von den geängsteten Gansewinklern für einen mörderischen Räuberhauptmann gehalten wird und so harmlos ist wie ein neugeborenes Kind. Im Horacker zeigt sich auch Raabes sehr bedeutende Menschengestaltungsgabe am glänzendsten: außer dem kläglichen Helden sind der Konrektor Eckerbusch und seine Konrektorin, der lustige Zeichenlehrer Windwebel und sein angstbebendes Taubenherz von Windwebelin, aber auch der aufgeblasene Wichtigtuer Dr. Neubauer, lauter Prachtgeschöpfe dichterischer Bildnerlaune. Ja bei Raabe gibt es sogar einen humorvollen Staatsanwalt! Ganz wie bei Keller sind seine Menschen viel anziehender als die Begebenheiten, und wie Keller hat er eine wahre Herzensfreude an allerlei Käuzen und Käuzinnen. Nicht zum wenigsten um dieser willen war Keller ein besonderer Freund der Erzählungen Raabes.

Hervorzuheben ist noch, daß Raabe zu den wenigen Dichtern gehört, denen die Belebung der Vergangenheit gelingt, nicht durch großen Aufwand geschichtlicher Gelehrsamkeit, sondern durch rein dichterische Mittel. Seine Erzählungen Das Odfeld und Hastenbeck gehören zu unsern vortrefflichsten geschichtlichen Dichtungen. Er wirkt nicht mit grober Spannung, sondern hält den einmal gewonnenen Leser mit vielen kleinen starken Fäden fest. Raabe ist einer von den leisen Dichtern, deren Stimme den schnellverhallenden Lärm des Tages nicht durchdringt, ihn aber mit ihrer ganz eigenen Klangfarbe lange überdauert.

Raabe war lange vor dem modischen Mißbrauch des Wortes ein echter Heimatdichter gewesen, aber nicht ein Dichter der Scholle. Ganz Nord- und Mitteldeutschland ist die Heimat seiner Erzählungsdichtung. Neben ihm steht eine lange Reihe nicht minder berechtigter Erzähler, die das im kleineren Kreise geschaute und erlebte Stück Volkstum aus den verschiedensten Lebensbezirken dichterisch verarbeiten. Da ist der philosophierende Erzähler **Melchior Meyr** aus Ehringen bei Nördlingen (1810—1871), ein Bauernsohn aus dem schwäbischen Riesgau, der in München seine Erzählungen aus dem Ries (von 1856 bis 1870) schrieb, Dorfgeschichten meist mit anziehender Fabel, fesselnden Menschen, idealer Gesinnung, aber gar zu viel philosophischer Tunke des Erzählers selbst. Der ihm befreundete Heyse hat ihn sanft spottend vortrefflich gekennzeichnet:

Zwei Seelen haben in dir regiert — Der Novellist hat philosophiert,
Und jede der andern Dienst verrichtet: — Der Philosoph gedichtet.

Auch in seinen besten Erzählungen: „Regine" und „Gleich und Gleich" tritt der Dichter fortwährend zwischen seine Personen und hält uns einen Vortrag, z. B.: „Der Anblick einer Getreidefeldung in der Zeit der Ernte hat etwas unendlich Erheiterndes", und nun geht es eine halbe Seite so weiter über das „Erfreuliche der Landwirtschaft". Meyr ist auch ein Gestaltenbildner, verwischt jedoch die Umrisse durch das philosophische Drüberhinstreichen. Seine Menschen ganz allein unter sich zu lassen, bekommt er nicht fertig. Wer aus seinen sonst wertvollen Erzählungen alle Philosophie ausmerzte, würde sie für einen größeren Leserkreis retten.

Für die landschaftlich begrenzte Erzählung, Roman und Novelle, waren die Jahre zwischen 1848—1870 das eigentliche Blütenalter. Kein deutscher oder österreichischer Gau, der nicht Heimatdichter in der erzählenden Prosa hervorbrachte. Es ist vieles Vortreffliche darunter, das nicht in der Masse untergehen sollte; man müßte durch eine Auslesesammlung der landschaftlichen Novelle zeigen, wie die deutsche Literatur gerade in der Erzählung Deutschland entdeckt, dichterisch erobert und geeinigt hat vor der politischen Einigung.

In der Dorfgeschichte stehen Süddeutschland und Österreich voran. Der halb zum Bayern gewordene Österreicher **Hermann Schmid** aus Weizenkirchen (1815—1880) mit seinen „Bayrischen Geschichten aus Dorf und Stadt" war einer der liebenswürdigen Pfleger

jener besonderen Abart der Berg- und Talnovelle mit Almen, Sennen und Sennerinnen, Jodlern, Schnadahüpfeln und anderm Zubehör. Am bekanntesten war einst der Roman „Almenrausch und Edelweiß“. Seine mundartlichen Volksdramen Der Tatzelwurm und Die Zwiderwurzen sind guter Mittelschlag ihrer Gattung.

Um eine Stufe höher steht der Erzähler der Geschichten „Aus dem Böhmerwald“: **Joseph Rank** (1816—1896) aus Friedenthal in Österreich, ein Bauernsohn, ein besserer Schauer als Darsteller des Geschauten. Er verwirrt und ermüdet durch die Kunstlosigkeit seines Aufbaues. — **Ludwig Steub** (1812—1888) aus Aichach in Bayern war lange der beste Schilderer tirolischer und bayrischer Landschaft und Menschheit, übrigens auch einer der unterhaltendsten Reisebeschreiber. Sein Buch über das neue Griechenland ist noch immer gar vergnüglich zu lesen, wenn es auch eine versunkene Kulturschicht des aufstrebenden hellenischen Volkes schildert. — Als Steubs Nachfolger in der erzählenden Landschaftsbeschreibung kann **Heinrich Noë** aus München (1835—1896) gelten, dessen Österreichisches Seebuch und Deutsches Alpenbuch bleibenden Wert besitzen. Seine selbständigen Erzählungen sind unbedeutend.

Der Dorfnovellenschreiber **August Silberstein** aus Ofen (1827—1900) hat in seinen „Dorfschwalben aus Österreich“ eine nicht geringe Erzählergabe bewiesen, sich aber leider durch eine unausstehliche Empfindelei um die dauernde Wirkung gebracht.

Mit Unrecht so gut wie vergessen, selbst in seiner bayrischen Heimat, ist der Münchener **Franz Trautmann** (1813—1887), als Beleber der deutschen Vergangenheit ein Vorläufer Scheffels. Es ist schwer zu sagen, aus welchen Gründen, zum teil wohl auch Zufälligkeiten dieser ausgezeichnete Erzähler nie recht zur Geltung gelangt ist. Seine zwei Hauptwerke: „Eppelein von Geilingen“ 1852 und die „Chronika des Herren Petrus Stöckerlein“ (1856) haben vor und nach Scheffels Ekkehart ein lebensprühendes Bild Altdeutschlands, insonderheit Münchens, gezeichnet. Trautmann steht mitten in seinen Geschichten als gläubiger Erzähler, nicht wie Scheffel mit einem gewissen zweifelnden Lächeln hoch darüber.

Schon in diesem Zeitabschnitt sei ein als geistreicher Kritiker viel bekannter gewordener starker Erzähler genannt: **Ferdinand Kürnberger** (1823—1879), ein Wiener. Sein Roman „Der Amerikamüde“ (1856), sein umfangreichstes Werk, ist nicht sein bestes: er wagte es, Amerika und die Amerikaner mit kritischer Schärfe zu schildern, ohne jemals übers Meer gefahren zu sein! Dagegen stehen unter seinen Novellen einige, die zum Besten der Gattung gehören, allen voran „Bergschreck“. Sein kritischer Sammelband „Literarische Herzenssachen“ (1877) enthält einige der wertvollsten Abhandlungen über zeitgenössische Literatur, so z. B. die über Keller und über die kriegerische Ausdrucksweise der Presse. Er ist bei Lebzeiten nie zur vollen Geltung gelangt, wird aber Dutzende heute viel berühmterer Tagesgrößen lange überdauern.

Nicht in Vergessenheit zu geraten verdient auch **Ludwig Laistner** aus Eßlingen (1845—1896), der Mitarbeiter Heyses am Deutschen Novellenschatz nach dem Tode von Hermann Kurz, einer unserer feinen Novellendichter, der bei längerem Leben und bei der Beschränkung auf seinen wahren Beruf als Schriftsteller — er war nebenbei Sagenforscher — sicher Größeres geleistet haben würde.

Durch die Beackerung eines bis dahin übersehenen Feldes: der jüdischen Bevölkerung Deutschlands, hat sich der Böhme **Leopold Kompert** aus Münchengrätz einen Namen gemacht. Seine drei Sammlungen von Ghettogeschichten (von 1851 bis 1878) enthalten manches durch Stoff wie Erzählungskunst Fesselnde, wenn auch die Neigung zum Verklären und Verschönen stört. Viel besser sind seine nichtjüdischen Erzählungen, z. B. in der Sammlung Verstreute Geschichten, und der Wiener Kinderroman „Franzi und Heini“. Kompert gleicht mit seinem Dazwischenphilosophieren ein wenig Melchior Meyr und dem Vorbilde der meisten Dorfgeschichtenschreiber: Auerbach. — Neben Kompert ist der andre Erzähler jüdischen Lebens zu nennen: **Aron Bernstein** aus Danzig (1812—1884), dessen Geschichten „Vögele der Maggid“ und „Mendel Gibbor“ eine überschrittene Entwicklungstufe des

deutschen Judentums festhalten und als merkwürdige Beweise vorweltlicher Kultur ihren Wert behaupten. Wir werden dieser Gattung der jüdischen Kulturnovelle später bei ihrem hervorragendsten Vertreter Franzos noch einmal begegnen.

Fünftes Kapitel.

Der Roman vom deutschen Volk.

3. — Die Altertümler.

1. — Scheffel.

(1826—1886).

Und wo Studenten wandern,
Sei's Rhein, sei's Donaustrand,
Da schüttert von Salamandern
Zu Ehren ihm das Land. (Freiligrath.)

Unter denen, die im Roman nicht ausschließlich Kunst, sondern zugleich Stärkung des Gefühls für deutsches Volkstum erstrebten, hat auch Scheffel seinen Platz. Aus der Beschäftigung mit altdeutscher Literatur sog er Freude an der Poesie der Vergangenheit und belebte diese mit allen Farben reichblühender Phantasie zum Trost über die graue Gegenwart. Alle größeren Dichtungen Scheffels sind Heraufbeschwörungen versunkener Stufen deutscher Geschichte.

Joseph Victor Scheffel, geb. am 16. Februar 1826 in Karlsruhe, studierte in München, Heidelberg und Berlin die Rechte, ohne Freudigkeit, aber doch bis zu einem Abschluß für den Erwerb: er war einige Jahre als Anwalt tätig. Dann lockte ihn die Kunst nach Italien (1852): er schwankte, wie Goethe und Keller, ob Maler oder Dichter, bis er auf Capri, das erst er für die neudeutsche Reiselust entdeckt hat, den „Trompeter von Säckingen" schrieb und damit das Gebiet seiner stärksten Befähigung betrat. Drauf nahm er Wohnsitz in Heidelberg, dessen besonderer „feuchtfröhlicher Genius loci" ihm seine besten Gaudeamus-Lieder eingab; siedelte sich später bei Radolfzell an, wurde aber seines Ruhmes und Wohlstandes nicht froh: eine unglückliche Ehe, auch innere Unbefriedigung trübten seinen Lebensabend. Nach schweren Leiden starb der Dichter der fröhlichsten neudeutschen Lieder schon mit 60 Jahren am 9. April 1886 in Karlsruhe. Auf der Terrasse unterhalb des Heidelberger Schlosses erhebt sich seit 1891 sein erzenes Denkmal.

Scheffels Ruhm wurde durch den Trompeter begründet, aber erst durch den Ekkehart befestigt. Der **Trompeter von Säckingen** (1853), über dessen Inhalt deutschen Lesern nichts gesagt zu werden braucht, ist außer den Klassikern unser meistgelesenes Versbuch. In den 20 Jahren von 1853 bis 1882 erschienen 100 starke Auflagen und in den 23 Jahren bis heute noch 165, zusammen 357 000 Abdrücke, ein Beweis, daß Scheffels Verdammung durch die Jüngstdeutschen dem Absatze seiner Bücher nichts geschadet hat. Die beispiellose Beliebtheit des Trompeters ist zu erklären durch die unvertilgbare Freude am Spielmannsliede, die so alt ist wie deutsche Dichtung überhaupt. Jeder begabte Nachfolger Scheffels wird ähnliche Erfolge haben, wenn er nur halb so anmutig und lustig zu singen weiß. Haben es doch manche weniger ursprüngliche Spielmänner bald nach ihm zu Dutzenden von Auflagen gebracht. Der Trompeter gehört zu der Gattung, die durch Heines Atta Troll begründet wurde. Auch von Hoffmanns Kater Murr ist etwas drin (Hiddigeigeil), und mit Kinkels Otto dem Schütz hat er das Innig-Minnigliche gemein. Der Trompeter ist aber weder so bitter wie Atta Troll noch so süßlich wie Otto der Schütz; es ist gemütlicher, wenngleich etwas flacher Humor in dieser Geschichte von Liebe und Trompetenblasen, und ein so gefühlvoll hinschmelzendes Lied wie „Das ist im Leben häßlich eingerichtet" mit dem unwiderstehlichen Kehrreim „Behüt dich Gott, es wär zu schön gewesen" mußte ja alle empfindsamen Gemüter bezaubern. Ein halbes Jahrhundert hat nicht hingereicht, diesen Zauber durch Ableierung ganz zu vernichten. Daß der Trompeter kein Werk hoher Dichtungskunst ist, darüber herrscht heute wohl Übereinstimmung.

Scheffels Roman aus dem 10. Jahrhundert **Ekkehart** wurde im Februar 1855 abge-

schlossen und erschien 1857. Scheffel hat ihn nach eigenem Geständnis gedichtet „in dem guten Glauben, daß es weder der Geschichtschreibung noch der Poesie etwas schaden kann, wenn sie innige Freundschaft mit einander schließen und sich zu gemeinsamer Arbeit vereinen". Den Stoff fand er in einem Bande der Monumenta Germaniae mit lateinischen Sanktgallener Klostergeschichten; aber alles Beste hat der Dichter aus dem Eigenen hinzugefügt und so ein überaus farbenfrohes Lebensgemälde längst verschwundener Zeiten geschaffen. Noch weit mehr als Freytags Bilder aus der deutschen Vergangenheit hat Scheffels Ekkehart dazu beigetragen, die Liebe zum deutschen Volkstum zu vertiefen; in diesem Sinne darf man dem Buch auch einige politische Bedeutung beimessen. Der Vorwurf, Scheffel habe sich nicht streng an die Geschichte gehalten, ist töricht: das soll ja der Dichter gar nicht, und wo irgend eine besonders schöne Stelle im Ekkehart der Geschichte widerspricht, da kann man nur sagen: um so mehr schade für die Geschichte. Auch die Beschäftigung vieler junger Studenten mit deutscher Philologie hat durch den Ekkehart an Lebensfrische gewonnen. An strenger Gegenständlichkeit liegt Scheffel nichts; er mengt sich als Erzähler manchmal störend ein, und es gibt feinfühlige Leser, die das Buch geärgert aus der Hand legen, wenn sie auf einen Satz wie diesen stoßen:

Die Hunnen starrten eine Zeitlang verwundert auf den närrischen Gesellen, wie die Männer kritischen Handwerks auf einen neuen Poeten, von dem ihnen noch nicht klar, in welchem Schubfach vorrätiger Urteile sie ihn unterbringen sollen.

Nicht minder beliebt als der Erzähler ist der Liederdichter Scheffel bei der gebildeten Jugend und bei den meisten Alten, die ihrer Jugend gern gedenken. Die Sammlung Gaudeamus (1867) ist nach Geibels und Heines Liedern eines der verbreitetsten neueren Liederbücher (bis jetzt 87 000 Abdrücke). Außer einer zum Teil ganz geistreichen Bummelpoesie enthält sie eine Anzahl von Beiträgen zum „höheren Blödsinn", die in ihrer Art klassisch genannt zu werden verdienen. Besonders in den Abteilungen „Naturwissenschaftlich" und „Kulturwissenschaftlich" stehen Gedichte, die Hunderttausende auswendig kennen: z. B. die vom Ichthyosaurus (Es rauscht in den Schachtelhalmen), vom Guano und Asphalt, Der schwarze Walfisch zu Askalon, Pumpus von Perusia, Die Schlacht im Teutoburger Walde (Als die Römer frech geworden), Enderle von Ketsch, worin die Bierzeitungspoesie ins Großartigtolle überschlägt, und das schöne Studentenlied „Alt Heidelberg, du feine". Widerspruch gegen diese „süffelnden" Dichtungen Scheffels erhob sich erst, als geistlose Nachahmer im gleichen Ton endlos fortleierten. Der berechtigte deutsche Kneiphumor hat selten Besseres hervorgebracht als Scheffels Gaudeamus; nur sollte man es für lange Zeit dabei bewenden lassen.

Über den feuchtfröhlichen Sänger hat man den echten Lyriker Scheffel übersehen, als den er sich in einigen ernsten Liedern ausweist. Schon in dem Wandergedicht „Wohlauf, die Luft geht frisch und rein" ist guter lyrischer Klang, und in der Sammlung aus dem Nachlaß: „Aus Heimat und Fremde" (1891) steht manch wahrhaft edles Lied. Das schönste ist wohl dieses:

Nur wer sehnend in der Sonne
Untergehnde Gluten späht,
Kennt die schmerzensbittre Wonne,
Die aus solchem Blick erweht.

War dich finden, dich verlieren
Nicht ein kurzer Sonnenkuß?
Auch dein Scheiden gleicht dem ihren,
Denn sie scheidet, weil sie muß. —

Läutet, Glocken dumpfen Schalles
Einem armen Mann zu Grab:
Hier war's, o mein Eins und Alles,
Wo ich dich verloren hab'.

Die Liedersammlungen Frau Aventiure (1859) und Bergpsalmen (1869) enthalten nichts Hervorragendes; auch die beiden kleinen altertümelnden Prosaerzählungen Hugideo und Juniperus stehen tief unter dem Ekkehart. Der schönen Umdichtung des lateinischen Waltariliedes durch Scheffel wurde schon gedacht (vgl. S. 49).

Scheffels Nachruhm krankt an seinen Nachahmern, die uns die ganze Gattung verleidet haben. Sehen wir von diesen ab, so erscheint uns der Verfasser des Ekkehart als ein nicht großer, aber auf seinen zwei Hauptgebieten: der erzählenden Belebung der Vergangenheit und dem geistreich geselligen Liede als ein trefflicher Dichter. Man sollte sich

dran gewöhnen, Scheffel nicht feierlich kritisch, sondern mehr gemütlich zu beurteilen, wie er es vom Ortsgeist Heidelbergs und doch auch zugleich von sich selbst gesungen hat:

Er ging nicht steif in klassischen Gewanden,
Ging keck und flott und trank wie ein Student
Und glich nicht viel den neun antiken Tanten,
Die man im Mythus mit Apollo nennt.

2. — Jordan.
(1819—1905.)

Auch er war von Liebe für deutsches Volkstum und altdeutsche Dichtung erfüllt und hat versucht, in Vers und Prosa dieser Liebe Ausdruck zu geben. Viel mehr literarisch Gutes ist aber von dem Manne wirklich nicht zu sagen, der sich vermessen hat, das Nibelungenlied zu überdichten. **Wilhelm Jordan** wurde 1819 in Insterburg geboren, hat als Abgeordneter 1848 unter den Erbkaiserlichen in der Paulskirche gesessen, ist sogar eine kurze Zeit Mitglied der sogenannten deutschen Regierung gewesen, als Marinerat, was Dingelstedt zu den Versen reizte: „Er trug als Atlas aller Welt zum Spotte Die niemals flotte deutsche Flotte." Von Frankfurt, wo er seinen Wohnsitz genommen, hat er zahllose Reisen als Vortragender seiner Nibelungendichtung gemacht und ist in hohem Greisenalter, bis zuletzt rüstig, 1905 in Frankfurt gestorben.

Als Romandichter kommt er durch seine erst spät geschriebenen Bücher „Die Sebalds" und „Zwei Wiegen" in Betracht; sie haben seinen Ruhm nicht vermehrt, sondern den Kennern bestätigt, was sie vorher wußten, daß Jordan kein wahrer Dichter sei. Von seinen Trauer- und Lustspielen hat sich ein anmutiges, aber unbedeutendes einaktiges Stückchen „Durchs Ohr" (1870) erhalten, worin die Macht der Stimme über der des Auges gepriesen wird. Auch als Liederdichter steht er nicht unter unsern großen. Seine Sammlung „Strophen und Stäbe" und einige andere enthalten nicht ein einziges echtlyrisches Gedicht vollen Klanges, aber ermüdend viel Biedermeierdichtung, die geradezu an den guten alten Brockes erinnert. Es ist sehr edel, wenn Jordan singt:

Sei mitleidsvoll, o Mensch! Zerdrücke
Dem Käfer nicht die goldne Brust
Und gönne selbst der kleinen Mücke
Den Sonnentanz, die kurze Lust!

Aber dies war doch schon mit klassischer Kürze und ebenso eindrucksvoll vor ihm gedichtet worden: „Quäle nie ein Tier zum Scherz, Denn es fühlt wie du den Schmerz." Die Gerechtigkeit fordert aber, ein liebenswürdiges Gedichtchen Jordans herauszuheben, wohl das Beste, was er je geschrieben hat:

Wenn Zwei sich lieben
Von ganzem Herzen,
Die müssen ertragen
Der Trennung Schmerzen.

Wenn Zwei sich lieben
Aus tiefster Seele,
Die müssen glauben
An Himmelsbefehle.

Wenn Zwei sich lieben
Mit Gottesflammen,
Geschieht ein Wunder
Und bringt sie zusammen.

Mit seinem dramenartigen dreibändigen Versgedicht **Demiurgos** (1852—1854), worin die Nützlichkeit, ja Notwendigkeit auch des Bösen bewiesen wird, glaubte Jordan den Faust überfaustet zu haben. Es ist nichts als ein überaus langweiliges Lehrgedicht, und das Aufgebot aller auffindbarer Versformen erscheint höchst stillos für einen solchen Zweck. Schopenhauer beurteilte das Werk milde, schalt nur: „Aber dieser verruchte Optimismus!"

Wie der Faust durch den Demiurgos, so sollte das alte Nibelungenlied durch die zweibändigen **Nibelunge** (1868—1874) überboten werden! Eine ärgere Geschmacksverwirrung hat die neudeutsche gebildete Leserwelt kaum je bewiesen als durch den ungeheuren Erfolg dieses völlig überflüssigen und dichterisch wertlosen Buches. Zu erklären ist er nur durch die damals auf ihre Höhe gestiegene Sehnsucht nach deutscher Größe, mit der man alles bejubelte, was aus diesem Geist heraus gedichtet war. Wer Jordans Nibelunge nicht bewunderte, galt für einen Menschen ohne vaterländischen Sinn. Ein Schulreformer schrieb noch ziemlich lange nachher: „Jordans Nibelunge müssen den Mittelpunkt des Unterrichts in deutscher Sprache und Literatur bilden." Es erscheint uns heut unfaßbar, wie ein Mensch mit gesunden Sinnen auf den Gedanken verfallen konnte, die Nibelungen-

sage bedürfe einer ganz neuen erzählerischen Gestaltung. Jordan aber hielt es für eine heilige Lebensaufgabe, im 19. Jahrhundert ein neues Nibelungenlied in den Stabreimen der Zeit vor dem 9. Jahrhundert zu dichten. Er tat dies, indem er seine philosophische und naturwissenschaftliche Weisheit den altdeutschen Helden in den Mund legte, sie Leitartikelphrasen, Betrachtungen über Darwins Lehre und dergleichen sprechen ließ, immer in gestelzter Stabreimsprache, die durch den Gegensatz oft eine überaus komische Wirkung erzeugt. Das Gespräch Hagens und Volkers im Nibelungenlied erschien Jordan viel zu gewöhnlich; er ersetzte es durch hohle naturwissenschaftliche Betrachtungen. Seine Nibelunge hielt der Dichter für das größte Werk des Jahrhunderts und er schloß es mit den Versen des Selbstlobes dafür, daß er das alte Gedicht „Aus verwitterten Resten wieder gewölbt hat Zum Zeiten durchdauernden doppelten Dome". Die Weisen und die Dichter unter den Zeitgenossen haben Jordans Nibelunge übereinstimmend für ein trauriges Stück überflüssiger Arbeit erklärt; der himmlische Grobian Keller schrieb an Storm: „Es braucht eine hirschlederne Seele, das alte und einzige Nibelungenlied für abgeschafft zu erklären, um seinen modernen Wechselbalg an dessen Stelle zu setzen." Storm war nicht minder entsetzt:

Gott steh mir in Gnaden bei! Was ist das für ein elendes Zeug! Und diesen Mann nennen die Literaturgeschichten den Ersten, einen Gewaltigen, Einzigen. Das Gewaltige liegt nur im Stoff; was er dazu getan, ist roh und doch sentimental, breit und kleinlich, und wo er eine Kraft einsetzen soll, da hat er keine.

Eine ebenso überflüssige Arbeit hat Jordan getan durch seine weit hinter der von Voß zurückstehende Übersetzung der Homerischen Gedichte.

Von Jordans Lebenswerk wird nichts bleiben, trotz der maßlosen Selbstvergötterung, mit der er einmal verkündete, daß seine Poesie „trachte, das in voller bewußter und allseitiger Durchführung zu sein, was die Poesie Goethes in naiver Weise zu sein begonnen (!) hatte!" Aber man kann ja ganz allgemein von jedem größenwahnsinnigen Schriftsteller behaupten, daß seine Krankheit eben die Folge des Mißverhältnisses zwischen ungeheurem Wollen und winzigem Können ist.

Sechstes Kapitel.

Der Roman vom deutschen Volk.

4. — Fritz Reuter und die mundartlichen Dichter.

Einleitung.

Von mundartlicher Literatur mußte schon an verschiedenen früheren Stellen berichtet werden. Bei einem flüchtigen Rückblick sei auch daran erinnert, daß ja die Dichtungsprache der mittelhochdeutschen Blütezeit eine Mundart gewesen ist: die schwäbische. Für die späteren Jahrhunderte sei der niederdeutschen Einschiebsel in den Dramen des Herzogs Julius von Braunschweig gedacht; in der Geliebten Dornrose hatte Gryphius zweieinhalb Jahrhunderte vor Gerhart Hauptmann schlesische Mundart auf die Bühne gebracht. Der gelehrte Lauremberg hatte seine Scherzgedichte plattdeutsch geschrieben; Rist sich zur Steigerung der volkstümlichen Wirkung für sein Hamburgisches Friedensdrama des Niederdeutschen bedient. Aus dem 18. Jahrhundert seien noch einmal genannt Voß mit einigen plattdeutschen Idyllen und Hebel mit den Alemannischen Gedichten. Auch der Elsässer Arnold sei hier wieder erwähnt. Die beiden Franken Malß und Niebergall haben überhaupt nur Mundartliches geschrieben, und von Holtei werden heute fast nur noch die „Schläschen Gedichte" gelesen, wenigstens von seinen engeren Landsleuten.

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts hatte man die Verwendung der Mundarten in der Dichtung wie eine wenig beachtenswerte Nebengattung, mehr wie eine Spielerei betrachtet. Daß eine vollwertige dichterische Leistung in ihnen möglich sei, glaubte niemand, bis Klaus Groth durch seine Tat, den Quickborn, das Gegenteil unwiderleglich bewies. Gelegentlich hat sich auch Storm in plattdeutscher Lyrik versucht; fast möchte man sagen, zu selten, wenn man sein vollendetes Lied „Gode Nacht" liest:

Öwer de stillen Straten
Geit klar der Klokkenslag;
God Nacht! Din Hart will slapen,
Un morgen is ok en Dag.

Din Kind liggt in de Wegen,
Un ik bin ok bi di;
Din Sorgen un Din Leben
Is allens um un bi.

Noch eenmal lat uns spräken:
Goden Abend, gode Nacht!
De Maand schient op de Däken,
Uns Herrgott hölt de Wacht.

Daß eine Mundart mit einer Literatur wie der plattdeutschen nicht so bald, wenn überhaupt je, aussterben wird, ist sicher. Sie hat auch nicht allzu viel von der gesteigerten Schulbildung und dem Einfluß der Presse zu fürchten. Die Doppelsprache ist ja eigentlich in Deutschland der herrschende Zustand selbst unter den Gebildeteren: Schrift- und Redesprache weichen fast in allen Landschaften und Ständen mehr oder minder stark von einander ab. Bedeutende Schriftsteller bedienen sich für ernste Dichtungen der Mundarten: Rosegger der steirischen, Hauptmann der schlesischen, und Leser wie Theaterbesucher stoßen sich kaum noch an der tatsächlich vorhandenen Schwierigkeit. Hat doch auch Bismarck sehr gut plattdeutsch gesprochen und in einem Brief an Fritz Reuter dessen Werke genannt: „alte Freunde, die in frischen, mir heimatlich vertrauten Klängen von unseres Volkes Herzschlag Kunde geben." Die Liebe, ja die Begeisterung für die Mundarten, besonders für die plattdeutschen, wächst vor unsern Augen: in Berlin blüht ein „Plattdeutscher Zentralverein", der alle niederdeutschen Gebiete umfaßt; in Nordamerika gibt es Hunderte von Vereinen zur Pflege des Plattdeutschen. Einer der neueren niederdeutschen Dichter läßt seinen Helden überzeugt ausrufen: „Uns' Herrgott sülm (selbst) de sprekt keen ander Sprak"; aber Goethe hat ja schon das Wort zur Verteidigung der Mundarten gesprochen, das auf S. 13 steht. Noch heute sprechen in Mecklenburg, Holstein und benachbarten Landschaften viele Gebildete auch untereinander gern platt. Allerdings kein völlig reines: die gesprochene wie die literarische Sprache, besonders bei Reuter, macht zahlreiche Anleihen beim Hochdeutschen, abgesehen von der absichtlichen Sprachmengung zu komischen Zwecken: dem „Missingsch", wie es z. B. Entspekter Bräsig in Reuters Stromtid so meisterlich redet.

Die Mängel und die Vorzüge der Mundarten, besonders des Plattdeutschen, im Vergleich mit dem Hochdeutschen können hier nicht abgewogen werden. Nur das sei gesagt, daß im allgemeinen die plattdeutsche Literatur reiner ist als die hochdeutsche, reiner in jedem Sinne des Wortes. Auch im sprachlichen: Fremdwörter erscheinen wegen des größeren Gegensatzes zwischen Unnatur und Natur in der Mundart noch abgeschmackter als in der hochdeutschen Schriftsprache. Schon Goethe empfand dies, als er das Niederdeutsche „von allem, was undeutsch ist, abgesondert" nannte.

Besonders geeignet erscheint die Mundart aus begreiflichem Grunde für die komische und die humorvolle Dichtung: als Sprache des Alltags übertrifft sie durchweg an Gegenständlichkeit die Schriftsprache, erzeugt also schärfere Lebensbilder. Daß in den deutschen Mundarten ein ganz eigener Sprachzauber walten muß, beweist die Tatsache, daß in ihnen die einzigen Literaturwerke geschrieben sind, die selbst deutsche Übersetzungskunst nicht wiederzugeben vermag; „sie übersetzen, heißt die Farbe von unsern Gemälden wischen" (Groth).

1. — Fritz Reuter.
(1810—1874.)

Er war eine reiche Individualität und hatte alles aus erster Hand der Natur. (Gottfried Keller.)

Der Roman vom deutschen Volk hat erst durch Fritz Reuter seine alldeutsche Bedeutung gewonnen: er hat die großen norddeutschen Ländergebiete zwischen Meer und Mittelgebirge mit ihrer eigenen Sprache in die Literatur hineingeführt und durch seinen Ruhm gar nicht wenig beigetragen zur geistigen Vorbereitung eines gesamtdeutschen Vaterlandes. In Süddeutschland hat man eigentlich erst durch Reuters Werke erfahren, welch ein reicher Schatz von Gemüt und Poesie in den beinah mißachteten Provinzen des deutschen Plattlandes ungekannt schlummerte.

Fritz Reuter wurde am 7. November 1810 in dem mecklenburgischen Städtchen Stavenhagen als Sohn des Bürgermeisters geboren, studierte die Rechte in Jena, wurde



Fritz Reuter.
(1810 – 1874.)

Zu S. 936.



1833 auf der Durchreise in Berlin verhaftet als Mitglied der verbotenen Burschenschaft „wegen Teilnahme an einer hochverräterischen Verbindung", nach dreijähriger Haft am 4. August 1836 zum Tode verurteilt, aber gleichzeitig zu dreißigjährigem Festungsgefängnis vom Könige Friedrich Wilhelm III. begnadigt. Nach siebenjähriger, bald strenger bald milder Einkerkerung in Silberberg, Großglogau, Magdeburg, Graudenz, Dömitz wurde er nach dem Tode des Königs von dessen Nachfolger in Freiheit gesetzt, ein in der Jugendblüte halbgeknickter Mann. Die Tatkraft Reuters bei der Zimmerung eines neuen Lebens verdient hohe Bewunderung. Erst in Treptow a. d. Tollense, dann in Neubrandenburg hat er sich mit wechselndem Erfolg in der Schriftstellerei versucht; zu Ruhm und Wohlstand gelangt, ist er 1863 nach Eisenach übergesiedelt, wo er bis zum Tod am 12. April 1874 in seinem eignen schönen Haus am Fuße der Wartburg gewohnt hat. Er ruht auf dem Friedhof in Eisenach. Noch drei Jahre der Freude an der Aufrichtung des Reiches hat er genossen, für das er als Jüngling so Furchtbares gelitten, und er hat das Schwerste vollbracht: alle Bitterkeit über das Jugendschicksal aus seinem Herzen auszutilgen. Dem ehemaligen Hochverräter verlieh der König Max von Bayern den Maximiliansorden, mit dem die Adelswürde verbunden ist; er war oft der Gast des Großherzogs von Weimar; der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin ließ ihn für seine Bildersammlung malen. In Jena und Neubrandenburg stehen Reuter-Denkmäler; in Amerika gibt es ihrer fünf. Keine noch so kurze Betrachtung dieses Dichterlebens darf schließen, ohne die edle Frau zu nennen, Luise Reuter, die mit dem Heldentum der Märtyrin ihrem Gatten bis zuletzt, auch in seinen schrecklichsten Heimsuchungen, ohne Wanken zur Seite gestanden: Reuter litt, ohne ein Trinker zu sein, an der Trinkerkrankheit, einer Folge seiner siebenjährigen Festungzeit. Wer von einem „Laster" Reuters spricht, ist unwissend oder lieblos.

Fritz Reuters Werke sind so bekannt, daß man sie nur aufzuzählen braucht. Einige Reutersche Wendungen sind mit dem deutschen Sprachgut fest verwachsen, z. B.: „Ich bin die Nächste dazu", oder die „Fixigkeit", in der Bräsig der „Richtigkeit" seines Freundes Havermann über ist. Auch der Tiefsinn über die Herkunft der Armut, nämlich von der „Powerteh", ist ein Bräsig-Reuterscher Einfall. Daß er durch das Erscheinen von Klaus Groths Gedichtsammlung Quickborn den stärksten Anstoß zu seinen ersten plattdeutschen Gedichten, den Läuschen und Riemels (1853), empfing, ist sicher. Es folgte die größere Schnurre De Reis' nach Belligen (1855), die blutig ernste Verserzählung Kein Hüsung (1857), die sieben Bände der Sammlung Olle Kamellen, worin der kleine Scherz steht: „Woans ik tau 'ne Fru kam", und die großen Prosadichtungen: Ut de Franzosentid (1860), Ut mine Festungstid (1863), der Roman Ut mine Stromtid (1862—1864), Reuters Hauptwerk. Dazwischen und danach entstanden noch: Hanne Nüte (1860), Dörchläuchting (1866) und De Reis' nach Konstantinopel 1868, Reuters letztes, schon schwächeres Werk. Im Kriegsjahr 1870 dichtete er noch sein ergreifendes Gedicht „Großmutting, hei is dod".

Reuters bedeutendstes Werk im Humor ist die Festungstid, so viel überaus Drolliges auch in der Franzosentid vorkommt. Aber es fertig zu bringen, „sogar diese Zeit meines Lebens in die rosigen Fluten des Humors zu tauchen", muß als eine außerordentliche Leistung gelten. Wie bei der Lyrik statt aller gelehrter Untersuchungen über ihr Wesen am besten auf Storm hingewiesen werden darf, so mag man auf die Frage: Was ist dichterischer Humor? getrost antworten: Reuters Festungstid. Und daß er der plattdeutschen Sprache auch das Gebiet des großen vollen Lebensbildes durch die Stromtid erobert hat, macht aus ihm einen der Dichter, die schwerlich untergehen werden. Sein Bräsig wird leben, wie irgend eine Gestalt von Sterne und Dickens.

Als das Höchste aber, was Reuter dem Dichter an gespannter Kraft gelungen, muß doch wohl seine Versnovelle Kein Hüsung gelten. „Ich habe dieses Buch mit meinem Herzblut im Interesse der leidenden Menschheit geschrieben; ich halte es für mein bestes." Trotz manchen Übertreibungen in Stoff und Darstellung ist es in der Tat Manneswerk.

Auch daß der Dichter keine falsche Empfindsamkeit duldet, ist ein Beweis für den sicheren Takt des ernsten Künstlers. Kein überflüssiger, sondern ein erhöhender Schmuck dieser Anklagedichtung sind die lyrischen Stellen, unter denen die ergreifendste die nach dem Begräbnis des armen Marikens (im 12. Gesange):

De Nachtigall, dat Water singt,
De Jrd', de ganze Hewen klingt,
Wat lewt un wewt, dat bögt de Knei
Un stimmet in de Melodei:
„Un heilig, heilig is de Städ',
Wo 'n Minschenhart eins breken ded'!"

„Kein Hüsung" ist eine soziale Dichtung wie die meisten Romane von Dickens, und sie ist in der Heimat des Dichters nicht ohne Wirkung geblieben. Für die dauernde Bedeutung Reuters ist kennzeichnend, daß die jüngstdeutschen Stürmer ihn bei ihren Angriffen auf die ältere Literatur ganz aus dem Spiele ließen. Er war keiner der Umwälzer unserer Literatur, und außer für die plattdeutsche Dichtung kann er nicht als Vorbild dienen, denn er ist nur von seiner eigenen Art. Er gehört zu den Schriftstellern, die ohne Kampf in den Schatz des Wertvollen und herzlich Liebgewonnenen übergehen. Weiten Kreisen des norddeutschen Volkes hat er ein höheres Gefühl ihrer Lebensgemeinschaft mit den deutschen Stämmen älterer Kultur eingeflößt. Er selbst erscheint uns als ein Mehrer im Reiche des deutschen Humors und als ein zum Edlen und Hohen strebender tüchtiger Mann und Dichter, dessen Weg fast bis zuletzt aufwärts führte. Kurz vor dem Tode hat Jakob Grimm das schöne Wort gesprochen: „Das Beste bei Reuter ist, daß seine Werke immer besser werden."

2. — Klaus Groth und andere mundartliche Dichter.

Der Platz dieses größten Sängers unter den mundartlichen Schriftstellern wäre eigentlich bei den Lyrikern, nicht allzuweit von Storm; nur die Übersichtlichkeit läßt ihn hier zwischen seinen näheren Sprachgenossen erscheinen. **Klaus Groth**, in Heide (Holstein) am 24. April 1819 als Sohn eines Landwirtes und Müllers geboren, mit 15 Jahren Schreiber beim Heider Kirchspielsvogt, mit 18 auf einem Lehrerseminar in Tondern, dann Mädchenschullehrer, erst als berühmter Dichter Student in Bonn, dann Privatdozent in Kiel: so war er gleich Reuter ein Mann des eisernen Willens zur Höhe. Eine Ehrengabe der über die Welt verstreuten Freunde des Plattdeutschen zur Jubelfeier seines Hauptwerkes war eine seiner schönsten Lebensfreuden.

Jenes Hauptwerk war die Gedichtsammlung Quickborn (etwa Jungbrunnen) in der dithmarsischen Mundart des Plattdeutschen. Gervinus lehnte eine Empfehlung der ihm übersandten Handschrift ab, weil sie keine brauche. Das Buch erschien 1852 und erregte in der Welt des Plattdeutschen, aber sehr bald auch weiter darüber hinaus wahres Entzücken. Nur von einigen Seiten wurden Stimmen laut, der Quickborn sei der unerlaubte Einbruch einer niedrigen Mundart in die hohe Lyrik; unwillkürlich kommt einem dabei der Vergleich mit den stolzen Schwestern, die das Aschenbrödel schelten. In der Vorrede bezeichnete Groth als den Zweck seines Strebens nur, „die Ehre der plattdeutschen Mundart zu retten". Er hat ein viel höheres Ziel halb unbewußt erreicht: er hat dem deutschen Volk eines seiner schönsten Liederbücher geschenkt. Da hatte endlich einer von den Niederdeutschen bewiesen, daß es überhaupt keine an sich niedrige Volkssprache gebe; man brauche nur dichterisch zu empfinden und künstlerisch zu formen, die Sprache folge dem wahren Dichter allemal. Klaus Groth hat als der Erste unter den Neueren das Plattdeutsche, überhaupt eine deutsche Mundart, für die Dichtung ernsten Inhalts verwendet. Dies ist seine schöpferische Tat, denn die mundartlichen Idyllendichter Voß und Hebel können nicht als Vorgänger des echten Lyrikers Groth gelten. Ermutigt allerdings hatte ihn Hebels Beispiel, und auch an dem schottischen Lyriker Robert Burns hatte er gesehen, bis zu welcher Höhe die Mundart unter den Händen eines wahren Dichters emporsteigen könne.

Ja, im Quickborn fließt echte und vielfach große Lyrik, so voll und rein, daß sie das Wunder wirkt, auch die oberdeutschen Leser die fremdartige Mundart vergessen zu machen. Groths Lieder: „Min Modersprack" und „Min Jehan", das allerliebste Stück aus der



Klaus Groth.
(1819—1899.)

Zu S. 938.

Reihe „Vaer de Görn“ (für die Kinder): „Se weer as en Pöppen, so smuck un so kleen“, durch Brahms eine der Perlen unseres Liedergesanges geworden; das Kinderliedchen von „Matten Has'“, an dem der gestrenge Hebbel sich entzückte, von dem Hasen, der „danzt ganz alleen Op de achtersten Been“, das reizende Liebeslied „He sä mi so vel, un ik sä em keen Wort“, in dem nichts Gesprochenes steht als: „Jehann, ik mutt fort!“, vor allem aber das schelmisch-liebliche Kinderplaudergedichtchen „Nan buten“ (nach außen) — sie und noch viele andere stehen schon lange in jeder Auslese bester deutscher Lyrik. Ein Gedicht wie das letzte, so aus tiefster Kinderseele geflossen, gibt es in keiner andern Literatur, auch nicht in der hochdeutschen; es ist das Juwel des ohnehin so reichen Quickborn. Storm liebte es besonders, wie er denn mit Recht Groth wegen seiner größeren Tiefe und seines Freiseins „von aller lehrhaften Tendenz“ hoch über P. Hebel stellte. Groth selbst hat sich stets dagegen verwahrt, als etwas Sonderartiges zu gelten: „Wir haben und geben Poesie; urteilt, was sie als solche wert ist.“ Er hatte die Freude, daß noch der alte Arndt über ihn schrieb: „Er hat wie alle wahrhaften Dichter von Gott empfangen, zunächst nahe an der Erde zu bleiben und von der Erde und ihrem sicheren Boden himmelauf zu schauen und uns so auf seinen Lerchenflügeln zum Himmel der höheren Bilder und Gestalten empor zu tragen.“ Der Quickborn genießt in Groths Heimat eine noch lebendigere Beliebtheit als selbst Reuter in der seinigen: viele Lieder werden von den Kindern auf den Gassen gesungen; einige stehen sogar in den hochdeutschen Schullesebüchern, obenan das von Matten Has'. Aber der Quickborn hat sogar eine Bedeutung über Deutschlands Grenzen hinaus gewonnen: unsere niederdeutschen Nachbarn, die Holländer und Vlamen, haben ihn wie eines ihrer eigenen dichterischen Gewächse freudig aufgenommen, und von dem Quickborn ist zum großen Teil der Anstoß zu einer alle Stämme niederdeutscher Zunge umfassenden Vereinigung zur Pflege der so nahe verwandten Mundarten ausgegangen.

Auch unter Groths hochdeutschen Gedichten sind viele entschieden wertvolle. Da sie weniger verbreitet sind als die niederdeutschen, so sei aus ihnen wenigstens eine kleine Probe hergesetzt:

Wo dein Fuß gegangen,
Wo gehaucht dein Mund,
Wo dein Blick gehangen:
Da ist heil'ger Grund.
Geh ich jetzt alleine,
Wo du je gewallt,
Seh ich immer deine
Weihende Gestalt.

Wenn sie meist übersehen werden, so liegt dies daran, daß die niederdeutschen eben noch schöner sind.

Auch als Erzähler in niederdeutscher Prosa steht Groth unter den Besten. Seine „Vertelln“ und die drei Erzählungen in der Sammlung „Min Jungsparadies“ sind vortrefflich. Dies gilt zwar auch von der Verserzählung „De Heisterkroog“, doch hätte diese ohne Schaden hochdeutsch geschrieben werden können.

Unsere Gesamtschätzung Groths sollte sich die englische des Schotten Burns zum Muster nehmen. Auch dieser hat fast ausschließlich in einer Mundart geschrieben, die dem englischen Engländer kaum minder fremd ist als dem Oberdeutschen das Dithmarsische. Dennoch gilt Burns in England mit Recht für einen der größten, wenn nicht überhaupt für den größten Lyriker. So sollten auch wir unsern Klaus Groth ohne Ansehn seiner Sprache einfach unter die echten deutschen Lyriker stellen und alle Einwendungen bei Seite lassen.

Kein andrer mundartlicher Dichter hat es zu solcher allgemeinen Geltung gebracht wie Reuter und Groth. Ganz übergangen dürfen sie aber hier nicht werden, die vielen bescheidenen Sänger und Geschichtchenerzähler des Nordens, der Mitte und des Südens, die sich ihrer heimischen Mundart nicht geschämt, sondern wie ihnen der Schnabel gewachsen war in ihr gesungen und gesagt haben. Unter den Niederdeutschen kommt der Rostocker **John Brinckmann** (1814—1870) mit seinem gemütlichen Erzählbuch „Kaspar Ohm un ick“ (1855) dem Geschichtenerzähler Reuter am nächsten. Er suchte etwas darin, möglichst reines Plattdeutsch, ohne Reuters Annäherung an das Hochdeutsche, zu schreiben. — Des Hamburgers **Willem Schröder** (1808—1878) „Swinegels Wettlop mit'n Haasen bi

Buxtehude" ist so gut wie die guten unter Reuters Läuschen und Rimels; die „Spaßigen Gedichten und Geschichten" in der Sammlung „Haidsnucken" sind nur muntere Anekdötchen. — Die plattdeutsche Dichterin Alwine **Wuthenow** (geb. 1820) lebt noch unter uns; Reuter hatte ihre zum teil sehr schönen Gedichte 1856 in seinem „Unterhaltungsblatt für Mecklenburg und Pommern" zuerst gedruckt. — Unter den jüngeren Dichtern plattdeutscher Zunge verdient der Lübecker **Karl Theodor Gäderß** (geb. 1855) ehrenvolle Erwähnung wegen seiner hübschen Sammlung „Julklapp". Auch ist sein Werk „Das niederdeutsche Schauspiel" eine reiche Fundgrube zur Geschichte der plattdeutschen Literatur.

Unter den mundartlichen Dichtern aus Mitteldeutschland sei schon hier, obgleich er zu den jüngeren gehört, der Leipziger Edwin **Bormann** (geb. 1851) genannt als der beste Vertreter der sächsischen Muse. Seine Sammlung von „Neien Sonetten in meeglichster Gemietlichkeit gedichtet" läßt selbst die Verirrung des humorvollen Sängers: seine Begeisterung für Bacon als den wahren Dichter der Dramen Shakespeares, in milderem Licht erscheinen.

Die Frankfurter verehren mit Recht ihren heimischen Dichter Friedrich **Stoltze** (1816—1891), dem ebenso wie dem Dramatiker Malß nur die örtliche Beschränkung seiner Mundart bei der allgemeineren Geltung im Wege steht. — Auch der Straßburger Ludwig **Schneegans** (geb. 1852) verdiente im hochdeutschen Sprachgebiet besser bekannt zu werden; unter seinen kleinen Gedichten im Elsässer Ditsch sind einige prächtige Stücklein.

Von den bayrischen Mundartdichtern sind mit Recht die bekanntesten die zwei Münchener **Franz von Kobell** (1803—1882) und **Karl Stieler** (1842—1885). Kobells oberbayrische Lieder und Versgedichtlein, die Schnadahüpfeln nicht zu vergessen, sind von so echter Frohlaune erfüllt wie nur das Beste von Fritz Reuter. Welch schelmischer Humor steckt z. B. in diesem Gedichtchen:

A gar kioans Dierndl mit der Muatta
Hat in der Kirch im Sunnta' bet't,
Und 's Maderl war so voller Andacht,
Als wann's es halt recht nöti hätt.
Dees hat der Muatta goar guat gfalln,

Und nach der Kircha sagt s' dazua:
„Du bist amaal a rechti Frummi,
Du host scho bet't in aller Fruh;
Wos host jetz' bet't, dees mueßt ma sagn,
Du Schatzerl, du, so brav und nett."

Und 's Maderl sagt auf ihre Fragn:
„Daß d' Kirch bald aus werd', hon i bet't"

In Karl Stielers mundartlichen Sammlungen Um Sunnawend, Bergbleameln, besonders aber in Habt's a Schneid?! stehen Dutzende der prächtigsten Stücke, selbsterfundene und gut nacherzählte. Auch unter Stielers hochdeutschen Gedichten ist vieles Echte, das von seinen mundartlichen Werken mit Unrecht erdrückt wird.

Von den vielen österreichischen Sängern in den heimischen Mundarten ist **Franz Stelzhammer** (1802—1874) der bedeutendste. Wie Groth hat er nicht etwas Besonderes in der Stellung als mundartlicher Dichter gesucht, sondern nur wahre Lyrik in der ihm geläufigsten Sprache geben wollen.

Siebentes Kapitel.

Der Unterhaltungsroman.

Mit Bernstein, dem Danziger und dem Begründer der Berliner Volkszeitung, waren wir auf norddeutschem Boden und sahen, wie im Gebiete der großen Städte, den Hauptsitzen der großen Zeitungen, der Unterhaltungsroman zu einer ungeheuren Fülle anschwoll. Es ist erklärlich, daß von dieser Gattung sehr wenig bis an das nächste Lesergeschlecht gelangt. Das Meiste könnte als gänzlich tot und vergessen einfach wegbleiben, forderte nicht die Rücksicht auf die Geschichte des Geschmacks der Vorfahren die Erwähnung einiger einst mehr oder minder berühmter Namen. Die wenigen bleibend wertvollen Schriftsteller werden nach Verdienst gesondert betrachtet.

Unterhaltungsbücher geringsten Wertes waren die zahllosen Romane der Frau **Luise Mühlbach** aus Neubrandenburg (1814—1873), der Gattin Theodor Mundts. In den Jahren zwischen 1850—1870 war sie die Säule aller deutschen Leihbibliotheken, die Vor-

läuferin von Ebers, die fabrikmäßige Verarbeiterin der Weltgeschichte in vielbändige Romane. Friedrich der Große und sein Hof, Joseph der Zweite und sein Hof, der Große Kurfürst und seine Zeit und einige Dutzend ähnlicher Geschichtsklitterungen haben damals ungefähr dieselben Leserklassen entzückt, die später Ebers so schön fanden. Sie hat weit über 200 Bände geschrieben! — Der Mantel ihres Prophetentums fiel auf die Schultern des Königsbergers Oskar Meding (1828—1903), der als **Gregor Samarow** das Handwerk mit etwas minderer Fruchtbarkeit, aber kaum geringerem Erfolge fortsetzte. Unsere Nachkommen werden seine Leser ungefähr so beurteilen, wie wir die der halbgeschichtlichen Romane des 17. Jahrhunderts.

Die zwei Rheinländer **Friedrich Hackländer** aus Burtscheid (1816—1877) und **Hans Wachenhusen** (1828—1903) aus Trier haben lesbare Romane und Geschichten für Leute mit viel überflüssiger Zeit zu Dutzenden geschrieben, die aus den Leihbibliotheken der Provinz wohl noch nicht verschwunden sind. Hackländer hat das Bilderzeitschriftenwesen in höheren Schwung gebracht, auch ein ganz nettes Lustspiel geschrieben: „Der geheime Agent" und mit seinem „Europäischen Sklavenleben" (1854) den nicht ganz mißlungenen Versuch eines sozialen Romans gemacht.

Vergessen ist jetzt auch einer der aufregendsten Erzähler jener Zeit: **Philipp Galen** (1813—1898) aus Potsdam, ein schriftstellernder Arzt, dessen Roman „Der Irre von St. James" einst mit atemloser Spannung gelesen wurde. Er hat sich an Eugen Sue gebildet und ist später durch Wilkie Collins angeregt worden. — Die Verbrechernovelle fand in dem sachverständigen Juristen **J. D. H. Temme** (1789—1881) einen Vertreter mit nicht geringem Geschick. Er behandelte fast nur selbstbeobachtete Strafrechtsfälle und verstand sich auf die Spannungskunst wie nur irgendein englischer Verbrechergeschichtenerzähler. Sein Stil allerdings mit Sätzen von durchschnittlich weniger als einer Zeile erzeugt beim Lesen das Gefühl literarischer Atemnot.

Auf höherer Stufe stehen die unter einander sehr verschiedenen Schriftsteller des folgenden Abschnitts. **Georg Hesekiel** aus Halle (1819—1874) und seine Tochter **Ludowika** (1847—1892) schrieben vornehmlich Romane mit geschichtlichem Inhalt aus Preußens und Brandenburgs Vergangenheit und mit absichtlicher Färbung ins Preußisch-Konservative und Rechtgläubige. Hesekiel der Vater war ein nicht unbegabter Erzähler. — Viel bedeutender war die ebenso rechtgläubige Erzählerin **Marie von Nathusius** geb. Scheele (1817—1857) aus Magdeburg. Ihre frommen Familienromane: „Tagebuch eines armen Fräuleins" und „Elisabeth" erheben sich hoch über die durchschnittliche Frauenliteratur jener Zeit und sind so reich an feiner Charakterkunst wie wenige berühmtere Romane auch der neuesten Zeit.

Das Schicksal des Ruhmes der **Marlitt** (1825—1887) aus Arnstadt, mit ihrem bürgerlichen Namen Eugenie John, umspannt Höhen und Tiefen, wie vielleicht bei keinem Schriftsteller des letzten halben Jahrhunderts. Der Schreiber dieses Buches hat mit eigenen Augen gesehen, wie am Tage der Ausgabe einer neuen Nummer der „Gartenlaube", worin **Das Geheimnis der alten Mamsell** (1868) erschien, die Leser und besonders die Leserinnen in Reih und Glied auf die Aushändigung der Himmelsgabe warteten. Bald nach dem Jahr 1870 erlosch dieser Ruhm, und die jüngere Schriftstellerwelt wußte nicht genug Hohn und Lächerlichkeit auf die einst vergötterte Marlitt zu häufen. Sie hat weder den Gipfel des Ruhmes noch den Abgrund der Verachtung verdient: sie wußte besser zu erfinden und zu erzählen als viele, die erhaben auf sie hinabblickten; ihre Menschenschilderung freilich und ihre Weltanschauung von der Scheußlichkeit der Reichen, dem Liebreiz und Edelmut der Armen, besonders im weiblichen Geschlecht, sind jenseit der Aufgabe der Kritik.

Daß durch das laute Getöse um die Marlitt eine unserer zartesten Erzählerinnen, **Marie von Olfers**, geb. in Berlin 1826, mit ihren feinen Novellen nicht durchdringen konnte, nimmt nicht wunder. Sie gehört zu den bis heut Übersehenen, weil sie in welt-

abgekehrter Vornehmheit nie einen Finger gerührt hat, um die Aufmerksamkeit auf sich zu wenden. Sie hat einige Geschichten geschrieben, die in ihrer eindringlichen Seelenkunde von dem Dänen J. P. Jacobsen herrühren könnten. — Schade war's um den hochbegabten Erzähler **Edmund Höfer** aus Greifswald (1819—1882), der anfing beinah wie Storm, mit feinen, dem norddeutschen Volkstum entnommenen Erzählungen aus Pommern und Mecklenburg, und endete wie Hackländer als sehr gewöhnlicher Vielschreiber. Aus einem Künstler war ein Handwerker und nicht einmal ein guter geworden.

Der Hamburger Charles Duboc (1822—1903), der unter dem Namen **Robert Waldmüller** schrieb, ist jetzt fast nur noch durch seine schöne Übersetzung von Tennysons „Enoch Arden" bekannt. Er hat aber außer einigen nicht wertlosen Liederbüchern auch einen der wenigen guten komischen Romane neuerer Literatur verfaßt: „Don Adone" (1883), der ein längeres Leben verdiente.

Durch eine Sondergattung: den krankhaft sinnlichen Roman, hatte sich schon in diesem Zeitabschnitt der Galizier **Leopold von Sacher-Masoch** aus Lemberg (1835—1895) bemerkbar gemacht; die Stunde seines Ruhmes aber schlug doch erst nach 1870. Seine Romane werden vielleicht in der Geschichte der Medizin eine Rolle spielen; für die Literatur sind sie schon durch ihre stümperhafte Form nicht mehr vorhanden.

Wiederum eine Stufe hinaufsteigend begegnen wir in **Karl Frenzels** Romanen dem Versuch, große lebende Kulturbilder zu zeichnen und liebevoll auszumalen. In Berlin 1827 geboren, hat er mehr als ein Menschenalter durch die Leitung des literarischen Teiles der Nationalzeitung eine einflußreiche Rolle im geistigen Leben Berlins gespielt. In der kultur- und literaturgeschichtlichen Abhandlung gehört er zu unsern besten Prosaschriftstellern; zum Romandichter fehlt ihm die rechte Leidenschaft. Als Zeitbilder sind seine Romane Papst Ganganelli, Watteau, Charlotte Corday und andere vortrefflich. Die Menschen des 18. Jahrhunderts zeichnet er meisterlich, und er wäre gewiß einer unserer hervorragendsten Romandichter geworden, wenn er nicht gar zu viel geschichtliche Gelehrsamkeit besäße.

Gleichfalls im romanhaften Geschichtsbild, aber außerdem in jeder andern Gattung des Romans und der Erzählung hat sich seit bald fünfzig Jahren ein Dichter ausgezeichnet, dessen Bild gerade durch diese Vielseitigkeit verwischt wird: **Wilhelm Jensen** aus Heiligenhafen im nördlichen Holstein, geb. am 15. Februar 1837. Er lebt jetzt in München. Unter den reichlich hundert Bänden seiner erzählenden Dichtungen ist nichts ganz Schwaches, aber auch kein einziges Werk von bezwingender Gewalt. Des Anmutigen sehr viel, so vor allem seine Jugendarbeit Die braune Erika (1868), Eddystone, Nymphäa, Karin von Schweden, sein bester Roman: Die Pfeifer vom Dusenbach, die Novellensammlung „Aus stiller Zeit"; von seinen letzten Prosadichtungen vornehmlich „Luv und Lee". Beim Lesen ist all das recht anziehend, haftet aber nicht übers Lesen hinaus und lockt nicht zum zweiten Lesen. Jensens Kunst erschöpft sich in der Erfindung; er hat keinen eignen Stil, wie ihn Storm und Keller oder auch Fontane haben, und ohne den bleibt kein Erzählungswerk. Jensen ist ein höchst phantasiereicher Dichter, aber nicht in demselben Grad ein ausführender Künstler.

Viel Besseres ist ihm da gelungen, wo ihn die edlere Form zu größerer Zusammenfassung zwang: in der Versdichtung. Seine Geschichte Die Insel (1874) ist trotz der Seltsamkeit ein prächtiges Werk, und wer weiß, welche Zufälligkeiten es verhindert haben, daß diese Dichtung nicht wie Scheffels Trompeter Hunderte von Auflagen erlebt hat. Auch der reizende Holzwegtraum (1879) hat bei weitem nicht die verdiente Anerkennung gefunden.

Als lyrischer Dichter steht Jensen hoch und erinnert manchmal an seinen nordischen Landsmanndichter Storm, mit dem er viele Lieblingstoffe gemeinsam hat, so das Meer und die Heide, dazu den furchtbaren Ernst des Todes. Sein Gedicht „Am ersten Sarge" ist ein schönes Stück echtlyrischer Empfindung; als Probe stehe hier wenigstens der Schluß. Der Schüler am offenen Sarge eines geliebten Mitschülers —:

— Und wie die toten Augen auf mich sahn,
Da mit des Jugend wundersamem Wahn
Ergriff es mich, als wär' allein von Allen
Dem Tod ich mächtig in den Arm zu fallen,
Als müßte eines Menschenherzens Sehnen
Allmächt'ger sein als Tod und Grabeshallen;
Und mit des Liebe glaubensstarkem Wähnen
Bog ich mich auf das kalte Angesicht
Und schloß die Lippen auf den starren Mund.
Umsonst — die blauen Augen sahn mich nicht,
Und keine Antwort gab die Lippe kund. —
Und wie in jener sagenhaften Stunde,
Da Gott verschied am Kreuz zu Golgatha,
Fühlt' schaudernd ich in ihrem festen Grunde
Die Erd' um mich erbeben, und ich sah
Die Sonne stürzen, Nacht umzog die Welt,
Ein Riß zerspaltete des Himmels Zelt,
Auflodernd schlugen um mein Haupt die Flammen,
Und an dem Totenbett brach ich zusammen.

Nicht bis zur eigentlichen Gestaltenschöpfung im Rahmen eines erzählenden Kunstwerkes ist **Adolf Reichenau** aus Marienwerder (1817—1879) gelangt; aber in seinem herzgewinnenden Buche „Aus unsern vier Wänden" (von 1859 bis 1864) hat er für Liebhaber etwas in seiner Art Einziges geschaffen: die humorvolle, tiefempfundene Naturgeschichte eines Hauses und einer Familie. Man hört von diesem schönen Buche selten sprechen, doch hat es seine treue, langsam wachsende Lesergemeinde.

Der Kulturforscher **Wilhelm Riehl** aus Biebrich (1823—1897) hat, wie übrigens auch Jensen, dem Kreise der „Münchener Krokodile" angehört. Seine „Kulturgeschichtlichen Novellen" (1856) sind nicht viel mehr als Bilder aus der deutschen Vergangenheit nach Freytags Art in erzählender Form. Riehl war kein Dichter, aber seine wissenschaftliche Beherrschung der Kulturzustände Deutschlands war so stark, daß ihre belebende Wirkung der Poesie sehr nahe kam. Bei der Ausmatung blieb nur zu viel Wissenstoff statt Farbe auf der Leinwand haften. Ein klassisches Werk hingegen ist seine „Naturgeschichte des deutschen Volkes" (1851), deren dritter Band die Familie behandelt. Seine nichtwissenschaftlichen Novellen „Lebensrätsel" zeigen, wie weit es ein guter Beobachter und tüchtiger Stilist bringen kann, der im Grunde kein Dichter ist.

Im letzten Grunde kein Dichter ist auch der neben Freytag zwei Jahrzehnte hindurch meistgelesene und fast gleich berühmt gewesene Romanschriftsteller **Friedrich Spielhagen.** Er wurde in Magdeburg als Sohn eines Regierungsbaubeamten am 24. Januar 1829 geboren, in Stralsund erzogen, auf den Universitäten Berlin, Bonn und Greifswald gebildet. Nach einigen Jahren journalistischer Beschäftigung in Hannover errang er einen außerordentlichen Erfolg durch seinen Erstlingsroman Problematische Naturen und siedelte als freier Schriftsteller nach Berlin über (1862), wo er noch heute lebt.

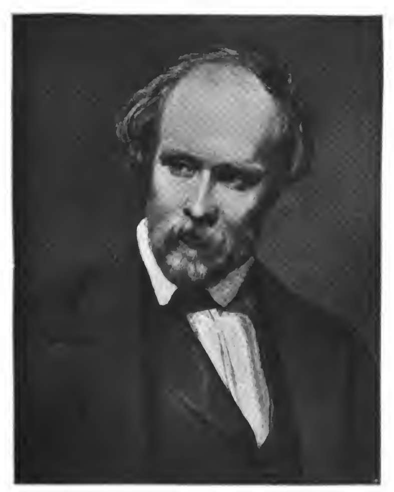
Spielhagens Hauptwerke, außer einigen wenig bedeutenden Jugendnovellen (Clara Vere, Auf der Düne u. s. w. 1858), auch einigen hübschen Gedichten, sind die bis 1880 entstandenen Romane: Problematische Naturen (1860), Die von Hohenstein (1864), In Reih und Glied (1866), Hammer und Amboß (1869), Sturmflut (1877), Quisisana (1880). Die später geschriebenen Werke verdienen keine Erwähnung. Um die unleugbare starke Wirkung seiner älteren Romane heute noch zu begreifen, müssen wir uns in die politischen Zeiten ihrer Entstehung zurückversetzen. Zwischen 1860 und 1877, in der Zeit des Ruhmes für Spielhagen, liegen die Kämpfe in den Parlamenten und auf den Schlachtfeldern um die Aufrichtung und Ausgestaltung des deutschen Reiches. Spielhagen gehört zu den garnicht wenigen berühmt gewordenen Schriftstellern, die sich in ihrem wahren Berufe vergriffen haben. Er war zum Kammerredner geboren und hat, statt Reden zu halten, Reden geschrieben und sie seinen Romanhelden auf die Lippen gelegt. Von Spielhagen rührt ein lesenswertes Buch über „Theorie und Technik des Romans" her, worin er epische Zurückhaltung des Romandichters predigt. Von dieser besitzt er selbst nichts, glaubt aber, er sei der wahre „Epiker", weil er nicht im eignen Namen, sondern durch den Mund der Romanmenschen seine politischen, sozialen und moralischen Reden hält. Spielhagen ist ein ungewöhnlich gebildeter, mannigfach belesener Mann, der mit offenen Händen aus seiner Wissensbildung Schätze an die redenden Romanmenschen austeilt. Diese sprechen nicht wie bei Storm

nur das dichterisch Notwendige zu einander, sondern sie tauschen in breit daherflutenden Sätzen Abhandlungen und Leitartikel über alle möglichen Zeitfragen aus. Nicht Menschen und ihre Geschicke werden in Spielhagens Romanen dargestellt, sondern Zeitgedanken werden beredt, allzu beredt, vorgetragen. In der Zeit des beginnenden „Konflikts" zwischen Regierung und Volksvertretung in Preußen erschienen seine Problematischen Naturen mit ihrer einseitig liberalen Weltauffassung, ihrer Verhöhnung des Adels und der Geistlichkeit, und das gefiel der damaligen Leserwelt ausnehmend. Sie stieß sich nicht einmal an solchen Zeitbildern wie dem des adligen Trottels von Cloten nach dem Muster von Prudelwitz und Strudelwitz im Kladderadatsch, und die weiblichen Leser fanden den fabelhaft geistreichen und allen Frauenherzen gefährlichen Hauslehrer Oswald Stein zum Verlieben. Im Grunde waren Spielhagens Romane nichts anderes als die zeitgeschichtlichen Romane der Jungdeutschen; der Unterschied war wesentlich die Kürze: gegenüber Gutzkows neun Bänden begnügte sich Spielhagen mit nur zwei, die allerdings ihre 1200 Seiten hatten. Und Spielhagen schrieb aufgeregter als Gutzkow; sein Stil hatte Leidenschaft, die man an Freytag vermißte; die Menschen waren meist im Fieber, was bei diesem nie geschieht. Dazu kam: man konnte in einem Meer von Bildung schwimmen, Sprüche aus deutschen und fremden Dichtern auffangen und so sein Wissen bereichern, was damals auch für eine der Aufgaben der Dichtung galt. Spielhagens Menschen reden fast alle in Zungen: der halbe Büchmann steckt in seinen Romanen. Für die natürliche Rede hat er keinen Sinn: er bietet durchweg höchst gebildete Papiersprache. Den Hauslehrer läßt er beim Anblick seines schlafenden Zöglings „bei sich" sprechen: „Dir hat der Lenz des Lebens auch schon Tränen gebracht!" Der Geschmack hat sich seitdem geläutert: wir ertragen in einem Roman mit künstlerischen Zwecken weder die Papiersprache der Rede noch das Auskramen von Lesefrüchten. Storm und Keller haben die Leser an die wahre epische Kunst gewöhnt, und so ist Spielhagen seit Jahrzehnten aus der Reihe der großen Erzähler gestrichen. Auch sein dichterischer Blick für die Landschaft, seine nicht geringe Geschicklichkeit der Fabelführung, seine ehrenwerte Mannesgesinnung, die er mit der stärksten Wirkung in „Sturmflut" ausgesprochen hat, können ihn nicht mehr vor dem sichern Untergange retten. Die Zeit ist sogar schon vorbei, wo man es für heilsam hielt, ihn anzugreifen, wie das mit Nachdruck Heinrich Hart 1884 in einer kleinen Schrift getan hat.

Rückblick.

Die Geschichte des Romans bis 1870, dem Wendejahr der neudeutschen Geschichte, zeigt uns in der Form das Aufsteigen zur vollen Kunstübung, im Inhalt hauptsächlich das Streben, deutsches Leben dichterisch zu gestalten. Alle bedeutenderen erzählenden Prosawerke sind von diesem Geist erfüllt: von Auerbachs Dorfgeschichten über Kellers Grünen Heinrich und Storms Novellen, über Freytags Romane bis zu Reuters Stromtid. Schon die Romantiker hatten auf ihre Art vaterländisch zu sein gestrebt: ihre Blicke aber waren fast nur in die deutsche Vergangenheit gerichtet; der Gegenwart dichterisch beizukommen, haben sie niemals versucht. Erst bei Immermann sehen wir das Wollen und zum Teil das Können, der Zeit zu entnehmen, was sie bieten kann. Neben der stürmisch nach einem geeinten Deutschland rufenden politischen Lyrik arbeitet auch der Roman in seiner ruhigeren Art der deutschen Weltwende vor. Die politische Bedeutung der Romane Immermanns, Freytags, Kellers und Reuters wird von einer späteren, noch größere Zeiträume überschauenden und vergleichenden Geschichtschreibung vielleicht nicht minder hoch gewertet werden als ihre künstlerische. Der deutsche Gedanke, der auf den Schlachtfeldern Frankreichs endlich verwirklicht wurde, hat nicht nur in den Noten und Denkschriften der Staatsmänner sein Leben geführt, sondern mindestens ebenso pulskräftig in der deutschen Dichtung zwischen 1815 und 1870. Wie ja fast immer in der äußeren Geschichte eines Volkes sind die entscheidenden Ereignisse „die Taten von ihren Gedanken", den Gedanken der voranschreitenden Dichter, die so lange für unzeitgemäß gelten, bis ein großer Tag mit seinem heiligen Wetterschlage ihnen Recht in Fülle gibt.





Friedrich Hebbel.
(1813—1863.)

Zu S. 943.

Einunddreißigstes Buch.
Das Drama.

Erstes Kapitel.
Hebbel.
(1813—1863.)

Ich will, was aus der Tiefe dringt,
Ich will kein illustriertes Wort,
Das heute glänzt und morgen dorrt,
Will Menschen, die wie Fackeln brennen. —
Und dämmernd über den Gestalten,
Will ich ein wunderbares Walten,
Drin, wenn auch ganz von fern, der Geist,
Der alle Welten lenkt, sich weist. (Hebbel.)

Ganz anders als von der Lyrik und dem Roman des vor- wie nachmärzlichen Zeitalters bis 1870 muß vom Drama die fast völlige Zeitlosigkeit festgestellt werden; wenigstens von dem Drama, das noch heute zur hohen Kunst gezählt wird. Es hat ein jungdeutsches Drama gegeben, das an seiner Stelle betrachtet wurde; ein volles Kunstwerk hat es nicht hervorgebracht. Auch Freytags Journalisten können gewiß nicht als Ausdruck der tiefaufwühlenden Kämpfe um 1848 gelten. Die beiden einzigen großen Dramatiker des der Neugestaltung Deutschlands voraufgehenden Zeitraums, Hebbel und Ludwig, waren zwar Dichter ihrer Zeit wie jeder große Dichter; ein unmittelbarer Zusammenhang aber zwischen ihren Dramen und den geschichtlichen Ereignissen ihres Vaterlandes läßt sich nur mit einem sehr gewaltsamen Treppenwitz der Literaturgeschichte herausklügeln.

Friedrich Hebbel wurde am 18. März 1813 in dem Dithmarsischen Dorfe Wesselburen als Sohn eines armen Maurers geboren, der dritte von den großen Schleswig-Holsteinern unserer Literatur, neben Storm und Groth. Eine jammervollere Jugend als Hebbel hat kaum einer unserer größten Schriftsteller verlebt. In seiner ergreifenden Lebensbeschreibung „Meine Kindheit" hat Hebbel ein trostloses Bild der Knabenjahre gegeben. Wie fürchterlich müssen sie gewesen sein, wenn er von seinem Vater schreiben konnte: „Die Armut hatte die Stelle seiner Seele eingenommen." Und das andre Wort, das nur begreift, wer ähnliches gelitten: „Selten durften wir ein Stück Brot verzehren, ohne anhören zu müssen, daß wir es nicht verdienten." Nach seiner Entlassung aus der Dorfschule kam Hebbel zu einem Kirchspielsvogt Mohr, durch den er niedrige Kränkungen erfuhr, wie einst Herder durch Trescho (vgl. S. 510): er mußte mit dem Kutscher in einem Bette schlafen und mit dem Gesinde essen. Wie Herder hat Hebbel nach Jahren ausgerufen: „Nie verwinde ich das wieder, nie, und darum habe ich auch nicht das Recht, es zu verzeihen." Um so wunderbarer ist die fast einzig dastehende Kraft der Selbsterziehung, durch die Hebbel nicht nur seine mangelhafte Bildung ergänzte, sondern sich schon als Knabe an die Dichtung wagte. Einen überzeugenderen Beweis für die bezwingende Macht der angeborenen Persönlichkeit gibt es schwerlich, als daß jener Knabe ein so mit höchster Dichterbildung gesättigter Mensch und einer unserer großen Dichter geworden ist. Mit 16 Jahren hat er Gedichte geschrieben, denen kein Mensch das Alter ihres Verfassers ansieht. In einem Liede „Sehnsucht" heißt die letzte Strophe, die schon für Hebbels menschlichen und dichterischen Grundzug so bezeichnend ist:

Und würfen sich Welten in meine Bahn,
Ich würde die Welten erfliegen.
Dich Hohe, Himmlische, zu umfahn,
Zu den Wolken flög ich, zum Himmel hinan;
Die Hölle selbst würd' ich besiegen.

Aus dem Elend in Wesselburen wurde er nach dem Druck einiger Gedichte in einer Hamburgischen Zeitschrift durch die Teilnahme der Romanschreiberin Amalie Schoppe erlöst, ging 1835 nach Hamburg, wo er seine Bildung vervollständigte, brachte sich mit

Unterstützungen so weit, daß er in Heidelberg und München studieren konnte, kehrte dann nach Hamburg zurück, so mittellos, daß er sich von einer ihm schrankenlos ergebenen Näherin Elise Lensing erhalten lassen mußte. Er nahm ihre Unterstützung an, weil er seine künstlerische Lebensaufgabe über die Manneseehre stellte. Ohne zu richten, sei einfach bemerkt, daß er Elise Lensing, die ihm zwei Kinder geboren, nicht geheiratet hat; sie ist nach tiefen Seelenqualen, zuletzt mit Hebbel ausgesöhnt, gestorben. Vom Dänenkönig Christian VIII. erhielt der Dichter eine Unterstützung, die ihm die Reise nach Paris und Rom ermöglichte. Von 1845 bis zu seinem Tod am 13. Dezember 1863 hat er in Wien gelebt. Dort ruht er auf dem Friedhof; dort erhebt sich sein Denkmal. Auch der Geburtsort Wesselburen hat seinem größten Sohn ein Denkmal errichtet.

Welche geistigen Einflüsse man auch für Hebbel herausgefunden hat, so namentlich Schopenhauers, — von ihm mehr als von den meisten gilt doch sein Ausspruch: „Was Einer werden kann, das ist er schon." Die Urteile der namhaftesten persönlichen Kenner Hebbels weichen stark voneinander ab, stimmen aber alle in dem Eindruck einer außerordentlichen Persönlichkeit überein. Hebbel war gegen sich selbst nicht minder unerbittlich als gegen andere; einmal sagt er von sich: „Ich bin immer so, wie die meisten Menschen nur im Fieber sind", und in einem seiner frühen Gedichte „Neue Liebe" begrüßt er ein aufflammendes Liebesgefühl, weil es ihn von der Qual befreie, „daß ich mich selber lieben muß". Mörike schrieb 1862 an Storm: „Dieser Hebbel ist ein Glutmensch durch und durch, zugleich von einem schneidenden Verstand, und wo er Liebe, Anerkennung spürt, wie bei mir, nichts weniger als herb und verletzend, wofür er insgemein gilt, vielmehr recht gut und menschlich." Vielen Beobachtern ist er als ein maßlos von sich eingenommener Selbstanbeter erschienen, so z. B. Alfred Meißnern, der meinte: „Hebbel interessierte in der Welt nur ein Wesen und eine Sache: Hebbel und die Sache Hebbels." Mit dem Wort Eitelkeit ist bei einem Manne wie Hebbel das Urteil nicht zu Ende: seine Tagebücher beweisen, daß ihm die Entwicklung seiner Kunst viel wichtiger schien als sein persönliches Gedeihen und Berühmtsein. Beachtenswert ist allerdings, daß Hebbel zu keinem seiner größten Zeitgenossen in einem dauernden Freundschaftsverhältnis gestanden hat, auch nicht zu Grillparzer, der ihn nach Verdienst anerkannte, sich aber griesgrämig fernhielt.

Nach der heut und noch für lange Zeit geltenden Schätzung muß Hebbel überwiegend als der große deutsche Dramatiker nach und neben Grillparzer gelten. Hebbel hat sich über das Wesen des Dramas und besonders seines Dramas in Einzelsätzen und in der Schrift „Mein Wort über das Drama" (1843) erschöpfend ausgesprochen. Seine Auffassung von der tragischen Schuld wich von der bis zu ihm herrschenden durchaus ab. Nicht ein einzelnes Verschulden soll nach Hebbel der „tragische Wirbel" sein, sondern: „Die dramatische Schuld entspringt nicht erst aus der Richtung des menschlichen Willens, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs." Hebbel geht soweit, es für dramatisch völlig gleichgültig zu erklären, „ob der Held an einer vortrefflichen oder verwerflichen Bestrebung scheitert". Daher wählt er sich fast immer Helden, deren Triebkraft ein gewaltsamer Wille ist, und läßt sie unter diesem Überwillen zusammenbrechen. Selbstverständlich ist bei einem großen Dramatiker germanischen Stammes, daß seine Charaktere nicht schon vor dem Drama schablonenmäßig feststehen: „Dies ist der Tod des Dramas, der Tod vor der Geburt." Hierin scheidet sich das germanische Drama vom romanischen. Leider gehörte zu Hebbels Kunstlehre vom Drama auch die philosophische Ankränkelung: „Die dramatische Dialektik muß nicht bloß in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst hineingelegt werden. — Die Berechtigung der Idee selbst muß debattiert werden." Hierdurch berührt er sich nicht zu seinem Gewinn mit den französischen Thesendramatikern. Keller nannte Hebbeln zwar genial, meinte aber, er erfinde so überaus schlechte Fabeln, weil er durchaus neusüchtig sei. Hebbels dramatische Fabeln kann man schwerlich überaus schlecht nennen; ihr Gang, namentlich in Judith, Maria Magdalena,

Herodes und Mariamne, Agnes Bernauer und Gyges ist so faßlich, wie Goethe es an Shakespeare bewunderte. Wild allerdings bis zum Ungeheuerlichen sind Hebbels Dramen; sie gleichen den Riesensteinen unbekannter Herkunft, die in Deutschlands nordischen Wäldern hier und da moosbewachsen ragen, und es gibt kein Stück, ja kaum einen Auftritt von Hebbel, worin nicht Spur der Größe wäre. Er selbst hat „an den Tragiker" den Rat gerichtet:

Packe den Menschen, Tragöde, in jener erhabenen Stunde,
Wo ihn die Erde entläßt, weil er den Sternen verfällt —

und mit 26 Jahren setzte er auf den Umschlag der Handschrift seines ersten Dramas Judith das eine Wort: „Sei!"

Hebbels **Judith** ist 1839 entstanden, 1841 erschienen und hat sogleich den Zeitgenossen die neue große Kraft offenbart. Eindrücke aus München von Giulio Romanos Judith in der Alten Pinakothek, auch der Ehrgeiz, es dem damals bewunderten Drama Gutzkows König Saul gleich oder zuvorzutun, haben für Hebbels Judith zusammengewirkt. Es ist das Drama zwischen zwei Übermenschen, zugleich das Drama des Mannes und des Weibes, des Mannes mit seiner beleidigenden Nichtachtung der Frauenseele, des Weibes mit dem brennenden Gefühl der Entwürdigung durch den männlichen Barbar. Mit Recht hat Hebbel hervorgehoben: „Erst meine Erfindung, daß Judith dem Ermordeten einen Sohn gebären, also die Nemesis in ihrem eigenen Schoß tragen kann, hat sie in den tragischen Kreis erhoben." Der Dichter selbst fand, sein Stück bewege sich auf der äußersten Grenze des Darstellbaren, wie er denn einmal den Einfall hingeworfen hat, „kein Drama sei denkbar, welches nicht in allen seinen Stadien unvernünftig und unsittlich wäre". Hinfällig ist der Einwand, daß man nicht mit genügender Deutlichkeit den letzten Ausgang der Judith erfahre. Die bedeutsamen Worte der Heldin am Schlusse sagen alles, was wir zu wissen brauchen: „So sollt ihr mich töten, wenn ich's begehre!" und sie würde es begehren, denn: „Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären. Betet zu Gott, daß mein Schoß unfruchtbar sei! Vielleicht ist er mir gnädig!"

Auch in seinem zweiten Drama: **Genoveva** (1840) ist Hebbel von der überlieferten Fabel abgewichen, namentlich in der Gestalt des Golo. Der Ärger über Tiecks Genoveva, mehr noch die eigenen Erlebnisse mit Elise Lensing, der aufopferungsvollen Märtyrin ihrer zertretenen Liebe für Hebbel, haben dem Dichter dieses erschütternde Werk eingegeben.

Das oft gespielte Hebbelsche Drama, die in Paris gedichtete Tragödie **Maria Magdalena** (1843), wirkt von allen seinen Stücken am meisten mit bezwingender Lebenskraft. Auch ihm lagen eigene Erlebnisse Hebbels, aus der Münchener Zeit, zugrunde. Es ist das bedeutendste Trauerspiel des Bürgerstandes seit Kabale und Liebe, und es ist ganz bürgerlich, denn es gibt darin nur die Gegensätze der Charaktere, nicht getrennter Kasten. Das Stück wirkt quälend und niederdrückend, weil die furchtbarste Tragik nicht wie in den großen Tragödien Shakespeares (Romeo und Julia!) und Schillers die Seele befreit durch den Triumph des Todes, durch den Sieg des Edlen im Untergange. Unversöhnlich klingt Hebbels Drama aus in das trostlose Wort des Meisters Anton: „Ich verstehe die Welt nicht mehr!"

Herodes und Mariamne (1847—1849) behandelt wiederum den großen Handel zwischen Mann und Weib, die Rache einer entwürdigten Frau an dem Schänder ihrer inneren Ehre. Zweimal hat Herodes sein schuldloses Weib für den Fall seines Todes in der Schlacht unters Schwert gestellt; freiwillig geht Mariamne in den Tod und hinterläßt ihrem Gatten die vernichtende Reue. Neuerdings hat ein mittelmäßiger englischer Tragiker Stephen Phillips den gewaltigen Stoff schwächlich behandelt.

Gegenüber der schon früher oft gedichteten Geschichte der unglücklichen Bürgerstochter **Agnes Bernauer**, die der Sohn des Bayernherzogs zum Weibe genommen und die als Opfer der Staatsordnung untergeht, hat Hebbel der Gedanke gereizt, einmal die andre Seite der Begebenheit, also den Standpunkt des um die friedliche Erbfolge besorgten Vaters zu verteidigen. „Das Verhältnis, worin das Individuum zum Staat steht," ist der Inhalt dieses

Stückes, das zu Hebbels schönsten gehört, wenn sich auch das einfache Menschengefühl immer gegen die Hinmordung der unschuldigen Agnes trotz den eindringlichen letzten Auftritten des 5. Aktes empören wird. Dieser 5. Akt steht gleichwertig neben Kleists Prinzen von Homburg, wie denn beide Stücke im Kern: der sittlichen Selbstüberwindung, verwandt sind.

Als Hebbels vollendetstes Einzeldrama muß aber **Gyges und sein Ring** (1856) gepriesen werden. Es entstand durch einen Zufall: ein Wiener Beamter machte Hebbel auf die ihm unbekannte Erzählung Herodots aufmerksam von dem lydischen König Kandaules, der die Schönheit seines Weibes Rhodope den Augen des Gastfreundes Gyges preisgibt. Bei Herodot rächt sich die Königin an Kandaules und lebt dann glücklich mit dessen Mörder Gyges. Hebbel erkannte in dieser Geschichte einen seiner Lieblingstoffe: die Rächerin ihrer weiblichen Würde; er hob aber die Begebenheit auf ihre tragische Höhe, indem er Rhodope sich sogleich nach ihrer Vermählung mit Gyges töten läßt. An diesem Drama kann man zeigen, mit wie läuterndem Feuer der wahre Dichter selbst den sittlich bedenklichsten Stoff zu adeln vermag.

Sieben Jahre hat sich Hebbel, angefeuert durch Vischers Behauptung, die Nibelungensage eigne sich nicht zum Drama, mit dem gewaltigsten seiner gewaltigen Dramen getragen, den drei Gliedern seines Nibelungenringes: **Der gehörnte Siegfried, Siegfrieds Tod, Kriemhilds Rache.** Aus der Widmung an seine Frau Christine, eine der besten Darstellerinnen Hebbelscher Gestalten, sind die Verse auf S. 71 entnommen. Wenn es überhaupt einem neuzeitlichen Dichter möglich war, die Riesengestalten altdeutscher Sage neu zu beleben, so hat Hebbel diese Aufgabe mit einer Dichterkraft gelöst, die ihn für immer den größten Dramatikern der Weltliteratur zugesellt.

Hebbel hat noch einen unvollendeten Demetrius hinterlassen, — eine selbständige Dichtung, keine Ergänzung des Schillerschen Bruchstücks; ferner zwei Akte einer großartig angelegten Religionstragödie Moloch. Ein Drama Julia kann als nicht auf Hebbels Höhe stehend übergangen werden. Auch von seinen mißglückten Komödien: Der Diamant (1841), Der Rubin (1851), sowie von der Tragikomödie Ein Trauerspiel in Sizilien ist nicht viel Rühmens zu machen: Hebbel besaß nicht den zu einer echten Komödie unentbehrlichen herzlösenden Humor. Dagegen muß des kleinen Stückes Michelangelo (1850) mit Ehren gedacht werden als einer geistreichen Dichtung gegen die kritischen Besserwisser. Darin heißt es von den Bekrittlern der großen Künstler:

Ihr schlagt mit der Rose die Lilie tot, Ihr fordert die Kirsche vom Feigenbaum, —

und geflügelt sollte das Wort werden, das da mahnt: „Bescheidenheit gegen den Vordermann!"

Hebbels dramatisches Lebenswerk überragt durch Umfang und Wucht seine **Gedichte** so sehr, daß meist nur nebenbei von dem Lyriker Hebbel gesprochen wird. Es gibt Äußerungen des Dichters, in denen er selbst seine Gedichte über die Dramen stellt. Das singbare Lied war ihm allerdings versagt; auch seine Lyrik hat vielfach etwas Dramatisches: man prüfe darauf nur den „Heideknaben" und „Liebeszauber". Dennoch wird der Leser, der von Hebbels Dramen zu seiner Lyrik kommt, eine Überraschung erfahren. Der Riese, der die Judith, Agnes Bernauer, die Nibelungen geschaffen, hat Gedichte geschrieben, die an Zartheit wenig ihresgleichen haben, ja sogar Gedichte, die bis in die Lesebücher der kleinen Kinder gedrungen sind, z. B. das reizende Aus der Kindheit: „Ja das Kätzchen hat gestohlen, Und das Kätzchen wird ertränkt —." Oder Gedichte wie: Bubensonntag und Das Kind (Die Mutter lag im Totenschrein). Zart wie ein Hauch sind auch Gedichte wie „Herbstbild" und das liebliche „Sommerbild":

Ich sah des Sommers letzte Rose stehn,
Sie war, als ob sie bluten könne, rot;
Da sprach ich schaudernd im Vorübergehn:
So weit im Leben, ist zu nah am Tod!

Es regte sich kein Hauch am heißen Tag,
Nur leise strich ein weißer Schmetterling;
Doch, ob auch kaum die Luft sein Flügelschlag
Bewegte, sie empfand es und verging.

Zu nennen sind ferner: das wunderbar tiefe Gedicht Der Brahmine, Zwei Wanderer, Das

Opfer des Frühlings und die Perle der Hebbelschen Lyrik „Das Gebet", dessen herrlicher Rhythmus das Fehlen des Reimes nicht fühlen läßt:

Die du über die Sterne weg
Mit der geleerten Schale
Aufschwebst, um sie am ew'gen Born
Eilig wieder zu füllen:
Einmal schwenke sie noch, o Glück,
Einmal, lächelnde Göttin!
Sieh, ein einziger Tropfen hängt
Noch verloren am Rande,
Und der einzige Tropfen genügt,
Eine himmlische Seele,
Die hier unten in Schmerz erstarrt,
Wieder in Wonne zu lösen.
Ach! sie weiht die süßeren Dank
Als die anderen alle,
Die du glücklich und reich gemacht;
Laß ihn fallen, den Tropfen!

Der schon erwähnte, übrigens in Paris gedichtete *Heideknabe* ist wohl das Äußerste, was die deutsche Ballade an Grausen aufweist; Robert Schumann hat eine nicht minder grausig wirkende Klavierbegleitung dazu geschrieben.

Sollte es noch zu früh und zu kühn sein, die Vermutung auszusprechen, daß von Hebbel nach einigen Menschenaltern vielleicht nur noch die Gedichte leben werden, während die Dramen dann ehrfürchtiges Staunen bei den Aufführungen an besonderen Gedenktagen erregen? Die leichten Lerchenflügel des Gedichtes tragen oft weiter als die Adlerfittiche des Übermenschendramas. Einer von der unsterblich lächerlichen Gattung des nicht nur alles wissenden, sondern alles besser wissenden „sicheren Mannes" hat entgegen dem Zeugnis vertrautester Freunde Hebbels bestimmt behauptet, der Dichter müsse seine Lyrik aus der Prosa in Verse übersetzt haben. Ein anderer eben so sicherer Mann hat dies „töricht" genannt. Ein Dichter, Mörike, hat von Hebbels Gedankenlyrik geschrieben: „Jene spekulative Sehnsucht, die nicht aufhört und nicht aufhören soll uns zu regieren, hat in diesen Gedichten einen äußerst frappanten und wahrhaften Ausdruck erhalten." Dies will sagen, daß Hebbels Gedichte echte Lyrik sind, wenn auch nicht von der singbaren Art.

Von Hebbels *Spruchdichtung* wurden schon an manchen Stellen dieses Buches schöne Proben gegeben; es ist nicht zu viel gesagt, daß seine und Paul Heyses Epigramme nicht weit hinter Goethes und Schillers Spruchdichtung zurückstehen.

Um ein *klassischer Erzähler* zu sein, war Hebbel zu stark aufs Drama angelegt. Nur da, wo er sich die Fessel einer edlen Kunstform anlegte, wie in dem erzählenden Gedicht „Mutter und Kind", in sieben Gesängen in Hexametern, hat er ein volles Kunstwerk geschaffen; doch empfindet man, daß für diesen Stoff der Hexameter nicht die geeignetste Form ist. In seinen kurzen Prosageschichten: Anna, Die Kuh, und anderen ragt er kaum bis zur Höhe der guten Erzähler seiner Zeit.

Niemand aber, der Hebbel den Menschen kennen und den Dichter begreifen will, darf sein allerpersönlichstes Werk ungelesen lassen, die aus dem Nachlaß herausgegebenen *Tagebücher*. Es gibt mancherlei berühmte Selbstbekenntnisse, — eine so unbarmherzige Entblößung der Seele auch von den letzten Hüllen der Eigenliebe ist in der Weltliteratur nicht zum zweiten Mal da. Wir sehen in den Tagebüchern ein Herz und ein Hirn offen vor uns schlagen und zucken; sie sind ein unvergleichlicher Beitrag zur Dichterseelenkunde. Allerdings begreift man beim Lesen in den Tagebüchern, warum Grillparzer es ablehnte, mit Hebbel in einer Gesellschaft zusammenzutreffen, denn: „Hebbel weiß alles, selbst was Gott ist, und ich weiß es nicht. Wie wollen wir da miteinander reden?" Eine unbefangene Prüfung der Tagebücher läßt auch Hebbels unaufhörliche Selbstbetrachtung und Selbstbewunderung doch mehr als Wißbegier nach dem merkwürdigen Künstler in seiner Leibeshülle erscheinen.

Von unsern großen Dichtern ist Hebbel der einzige, über den mehr als 40 Jahre nach seinem Tode die Urteile auch der besten Kunstrichter um Polweite von einander abweichen. Warum aber soll in einem Ausnahmefall wie diesem die Kritik nicht offen eingestehen, daß sie ihr letztes Urteil noch nicht zu sprechen wagt? Die ganz sicheren Männer werden natürlich schulmeisternd auch mit Hebbel im Umsehen fertig. Wir andern irrenden Menschen wollen ruhig sagen: mag doch jeder ernste Leser selbst an Hebbel sein Erlebnis haben! Auch Heyses Pfeilspruch über Hebbel:

Warum erwärmt's dich nicht,
Wie er auch flammt und wütet?

Er hat eine Phantasie,
Die unterm Eise brütet —

trifft nicht in den Mittelpunkt dieser gewaltigen Erscheinung; denn eigentlich kann man einem Dichter nichts Besseres wünschen als eine glühende Phantasie in den gestrafften Zügeln des kühlen Verstandes. Zweifellos ist Hebbel die stärkste schaffende Dichterkraft in den zwei Jahrzehnten von 1840 bis 1860 gewesen, nicht nur in Deutschland. Wer Hebbel zu der Gattung Grabbe zählt, der kennt fürwahr nicht den Unterschied zwischen kunstohnmächtigem Wollen und kunstgewaltigem Können. Fragen wir uns aber, was Shakespeare wohl zu einem Dichter wie Hebbel gesagt haben würde, so braucht man nur an Hebbels Ausspruch zu erinnern: „Kein Drama ist denkbar, welches nicht in allen seinen Stadien unvernünftig oder unsittlich wäre." Shakespeare hätte ihm erwidert: Gerade das Drama, auch das wildeste, muß mehr als jede andre Dichtungsart höchst vernünftig und sittlich sein. Und er hätte seine Warnung Hamlets an die Schauspieler nach dem Lesen der Rolle des Holofernes in Hebbels Judith gemodelt in die Warnung vor dem Überholofernessen. Vollends mit einer wegwischenden Handbewegung hätte er Hebbels Ausspruch von der „Debatte über die Berechtigung der Idee" im Drama abgetan und vielleicht hinzugefügt: Wir Dichter sind nicht Philosophen, sondern Bildner, und wir schaffen keine Ideen, sondern Menschengestalten.

Eines ist sicher: Hebbels Dramen stehen nicht so fest auf der Bühne wie Kleists und Grillparzers, obgleich die ältesten Dramen Hebbels um ein, die letzten um zwei Menschenalter jünger sind als die seiner beiden großen Vorgänger. Immerhin wird Hebbel noch gegen 150mal im Jahr auf Bühnen deutscher Zungen gespielt. Hebbel selbst hat einmal mit edler Bescheidenheit von seiner Stellung in der Literatur gesagt:

— Das, was mir die Musen
Verliehen, mag vom Nichts mich unterscheiden,

Doch den Heroen kann mich nichts gesellen.

Daß er unter den Größten nach den Heroen einer der Vorderen ist, das ist das Mindeste, was die Literaturgeschichte eines halben Jahrhunderts von Hebbel auszusagen hat.

Zweites Kapitel.
Otto Ludwig.

Der zweite große Dramatiker dieses Zeitabschnitts, **Otto Ludwig**, wurde am 11. Februar 1813, im Geburtsjahr Hebbels und Richard Wagners, im Meiningischen Eisfeld als Sohn eines städtischen Beamten geboren. Nach dem frühen Tode des Vaters brachte er eine trübe Jünglingzeit als Kaufmannslehrling zu, erhielt dann vom Herzog von Meiningen eine Unterstützung, um in Leipzig Musik zu studieren, wozu er sich anfangs befähigt glaubte. Otto Ludwig ist einer unserer selbstgebildeten Dichter: seine Schulbildung reichte nicht weit. Von 1840 bis 1842 lebte er eine Zeitlang wieder in Eisfeld, siedelte dann abermals nach Leipzig über, hierauf nach Dresden und einem Örtchen bei Meißen und dichtete den Erbförster. Durch dessen Aufführung weithin bekannt geworden, konnte er eine Jugendgeliebte heimführen (1852), hat aber trotz seinem durch die Erzählungen, den einen Roman und das zweite große Drama Die Makkabäer vermehrten Ruhm in Dürftigkeit hingelebt, in den letzten Lebensjahren von unheimlicher Krankheit heimgesucht, „eine lebendige Leiche mit lebhaftem Kopf und Auge", ähnlich wie Heine. Am 25. Februar 1865 wurde er in Dresden mit 52 Jahren erlöst. In Meiningen hat man dem größten Dichter Thüringens eine Hermenbüste errichtet.

Zwei große Trauerspiele, ein bürgerliches und ein geschichtliches, zeugen von dem Dramatiker Otto Ludwig. Der **Erbförster** ist 1849 entstanden und am 4. März 1850 zuerst in Dresden aufgeführt worden. Es ist die Tragödie des leidenschaftlichen Eigensinns, ein Kampf ums vermeintliche Recht, aber nicht einer von der Art, wie in Kleists Kohlhas oder in dem bekanntesten Roman von Franzos. Nicht das Recht, sondern die Rechthaberei führt das Unglück unschuldiger Menschen herbei, und hierdurch wird der Tragik ihre Krone



Otto Ludwig.
(1813—1865.)

Zu S. 950.

geraubt. Der Erbförster Ullrich, der sich gegen den Befehl des Waldbesitzers auflehnt, ist ein halb geisteskranker Mann; hierin sitzt der Todeswurm des trotzdem erschütternden Stückes: Unheilbarer, ununterbrochener Wahnwitz ist sehr traurig, sehr unheilvoll, aber nicht tragisch im Sinne höchster Kunst. Auch kommt man nicht darüber weg, daß ein Förster, ein Mann aus verstandschärfendem Beruf, wirklich glauben könnte, er und erst nach ihm der Besitzer habe über die Abholzung des Waldes zu bestimmen. Der Dichter selbst gab zu, daß der Erbförster „in Iffland zu wurzeln scheine": er meinte die allerdings auffallende Ähnlichkeit mit Ifflands Jägern (vgl. S. 660); dennoch forderte er, sein Stück solle zugleich „mit dem Wipfel an Shakespeare rühren". Das tut es nicht, denn das Furchtbarste: die Erschießung der Tochter durch den Vater, geschieht durch reinen Zufall, nicht durch eine tragische Notwendigkeit.

Viel bedeutender ist Ludwigs Tragödie **Die Makkabäer** (1851/52), die König Wilhelm von Preußen 1861 durch einen Ehrenpreis von tausend Talern auszeichnete. Mit diesem Drama stellte sich Ludwig als ein Gleicher neben Hebbel und Grillparzer. Der fünfte Akt gehört zu dem Großartigsten in der dramatischen Weltliteratur; die flehenden Worte der Makkabäermutter Lea in ihrer tragischen, aber ins Herz dringenden Einfachheit rühren wirklich mit dem Wipfel an Shakespeare.

Wenig bedeutend sind Ludwigs Verarbeitung der Erzählung Hoffmanns „Das Fräulein von Scuderi" und andere dramatische Arbeiten. Sein halbes Leben hindurch hat er sich mit dem Plan eines Dramas Agnes Bernauerin getragen; „Der Engel von Augsburg" liegt nur als Bruchstück vor und hätte ausgeführt Hebbels Agnes sicherlich nicht erreicht.

Der Erbförster wird nicht oft, die Makkabäer werden selten gespielt, und so ist denn einer unserer größten Dramatiker heut als Erzähler viel bekannter. Seine kleineren Erzählungsdichtungen dürfen übergangen werden; allenfalls verdient die Novelle Maria (1842) Erwähnung, ein ähnlicher Stoff wie in Kleists Marquise von O., nur durch die Ernsthaftigkeit noch viel peinlicher als Kleists Erzählung. Das Märchen vom toten Kinde verdient bekannter zu werden. Ludwigs Ruhm als Erzähler gründet sich auf seine zwei Novellen und den Roman aus Thüringen. An diesen Erzählungen, die zu den klassischen Besitztümern der Gattung gehören, kann man wieder einmal sehen, wie wenig Berechtigung der Lärm mit modischen Schlagwörtern hat. Ein halbes Jahrhundert, bevor das Gerede von der „Heimatkunst" aufkam, hat der Thüringer Otto Ludwig sie meisterlich geübt. Die Heiterethei und ihr Widerspiel Aus dem Regen in die Traufe (1853 und 1854) gehören in einem geziemenden Abstande von Keller zu unsern schönsten Novellen aus dem deutschen Kleinleben. Dichterisch steht die Heiterethei höher, künstlerisch wird sie von dem Widerspiel durch dessen angemessenere Kürze übertroffen. Eine Gestalt, wie die goldige Sannel allein macht Ludwig zu einem unserer besten dichterischen Menschenbildner, diese Sannel, die in ihrer Opferwilligkeit „nur auf der äußersten Kante saß, ewig im Begriffe, vor Bereitwilligkeit vom Stuhle zu fallen, und deren halbgeöffnete Lippen ein unausgesprochenes ewiges ‚Gleich!' zwischen sich hatten".

Sein Meisterwerk aber in der Erzählung schuf Ludwig 1857 in dem Roman **Zwischen Himmel und Erde.** Mit seiner außerordentlichen, beinah quälenden Spannung, der künstlerischen Spiegelung der Wirklichkeit, der tiefgrabenden Seelenzeichnung steht dieser Roman einzig in unserer erzählenden Dichtung da, von wenigen erreicht, vielleicht von keinem übertroffen. Die drei Männer Nettenmair, Vater und zwei Söhne, sind Schöpfungen einer Kunst, wie sie Ludwig leider nur dieses eine Mal durch gestraffte Zusammenspannung seiner vollen Kraft hingestellt hat.

Als ob er durch sein Beispiel Goethes Warnung hätte beweisen wollen von der erdrückenden Übermacht Shakespeares über jeden schaffenden Dichter, der sich allzu sehr in ihn vertiefe, so hat Otto Ludwig sich und seine Eigenkunst an Shakespeare zermürbt und zerschrotet. In seinen nachgelassenen dramatischen und epischen Studien, meist kurz Shakespeare-Studien genannt, liest man Ludwigs dichterische Krankheitsgeschichte.

„Wer selbständig schaffend weiter wirken will, der darf des Jahres nicht mehr als ein Werk von Shakespeare lesen", so berichtet Eckermann Goethes Ansicht. Otto Ludwig hat Jahr um Jahr Shakespeare gelesen, um hinter das allerletzte Geheimnis der dramatischen Kunst zu dringen, und unter diesem fieberhaft forschenden Lesen sind ihm gestaltende Erfindung und entschlossen zupackende Ausführung erlahmt. Diese dichterische Selbstvernichtung spricht aus Ludwigs Worten: „Das Schöne wird nie fertig, immer könnt' es noch schöner sein." Der gesunde Künstler sagt sich dies nach vollbrachtem Werk, läßt sich aber dadurch nicht vom Schaffen abhalten. Keller beklagte Ludwigs „kranke Selbstschulmeisterei, der sich ein dramaturgisches Kochbuch geschrieben hat, um zu sterben, ehe er das erste Gericht essen konnte". Mit seiner Anbetung Shakespeares ging Hand in Hand sein Schillerhaß: er fand Schiller klein, weil er einen ganz fremden Maßstab an ihn legte.

Ein Lyriker war Otto Ludwig nicht; doch sei das eine schöne Gedicht „1848" genannt, durch das er seinen Beitrag zur Zeitdichtung geliefert hat:

Wie bist du doch verachtet,
Mein deutsches Vaterland!
Daß mir die Seele schmachtet,
Mein Herz mir ist entbrannt,
Seh ich dich, das so prächtig
Vor allen könnte stehn,

So ärmlich, so unmächtig
Und so verspottet gehn. —
Und durch die deutschen Lande
Ein Sprung, ein Griff, ein Schlag —
Glorreich die alte Schande
Gelöst an einem Tag!

Und niemand soll dir's wehren,
Zu prangen tadellos,
O Vaterland voll Ehren,
Vor allen Völkern groß!

Von Otto Ludwig gibt es einen Satz: „Nichts ist häßlich, wenns nur an seiner rechten Stelle steht." Und ein ander Mal heißt es bei diesem bewußten Wirklichkeitsdichter, er wolle „die Sache selbst und in ihrer eigenen Sauce geben". Man sieht, die deutsche Kunst der Wirklichkeit hat nicht auf die Franzosen Flaubert und Zola zu warten brauchen, um auch als Lehre auszusprechen, was in der Ausübung ein Menschenalter vor den Franzosen in Deutschland geleistet worden war. Ohne seine künstlerische Selbstquälerei und innerliche Aufreibung, zumal bei gesünderem Leibe, wäre Otto Ludwig im Drama wie in der Erzählung zu noch höheren Gipfeln emporgestiegen. Er macht den traurigen Eindruck einer nicht voll ausgelebten Künstlernatur.

Drittes Kapitel.

Die Dramatiker neben und nach den Großen.

Wilbrandt. — Lindner. — Kruse. — Mosenthal. — Brachvogel. — Hersch. — Röber. — Klein. Passionsspiele. — Berliner Posse.

Die Zahl der halben und kleinen Dramatiker jener Zeit war natürlich viel größer, als sich aus dieser Auslese derer ergibt, die wenigstens einmal durch einen Erfolg irgendwelcher Art von sich haben reden machen. Es sind darunter Erfolge, von denen einst die Welt der Theatermenge und der Presse voll war; Dichter, von denen man das Höchste gehofft hat, — und doch kennt fast nur noch die Theatergeschichte ihre Namen und Werke, und die Literaturgeschichte bewahrt sie auf, weil sie ja auch das Vergängliche erwähnen muß, wenn es für seine Zeit eine Bedeutung gehabt oder versprochen hat.

Adolf Wilbrandt, geboren am 24. August 1837 in Rostock, weilt noch mit rüstiger Schaffenskraft unter uns und ist auf den beiden Hauptgebieten seiner Dichtung, dem Drama und dem Roman, gegenwärtig einer der oft gespielten und gern gelesenen Schriftsteller. Er steht hier bei den Dramatikern, weil, wie das im Wesen der Bühnendichtung liegt, die Erfolge im Drama einen lauteren Tagesruhm erzeugen als der stille Leseroman. Nach der Größe der Begabung für das eine oder das andere Dichtungsgebiet gemessen, sollte Wilbrandt als einer unserer feinen Erzähler vielleicht eher unter den Romandichtern stehen, dann aber an der Spitze des Unterhaltungsromans, hoch über Spielhagen und vielen Geringeren. Wilbrandt hat vorübergehend dem Münchener Dichterkreise angehört, ist auch sechs Jahre Leiter des Wiener Burgtheaters gewesen. Von seinen erzählenden Dichtungen ist immer noch die beste geblieben der wunderlich phantastische Roman „Fridolins heimliche

Ehe" (1877), so recht der Roman eines deutschen Blauwolkenidealisten, geistreich, dichterisch und ein bißchen verdreht, aber mit guter Mischung dieser drei Bestandteile. Von seinen übrigen Romanen seien genannt: Der Lotsenkommandant (1882) als der lebensvollste, Hermann Ifinger als ein guter Künstlerroman, Die Osterinsel (1895), Wilbrandts bedeutendste Schöpfung im Roman, aber doch nicht von der Liebenswürdigkeit des Fridolin.

Wilbrandts Grundzug ist die geistreiche Liebenswürdigkeit; wo er nach Größe ringt, versagt ihm die letzte Kraft. Er hat zu wenig scharf bestimmbares Wesen, erinnert, ohne ein Nachahmer zu sein, ein wenig an Heyse, ein wenig an Freytag, ein wenig noch an manchen andern. Er selbst ist er nur in den holden Spielen der Phantasie wie namentlich im Fridolin. Seine sichere und reiche Künstlerbildung läßt ihn nie etwas ganz Schwaches schreiben; sie reicht jedoch nicht hin, um ihn zum höchsten Wurf in der Tragödie großer Menschenschicksale zu befähigen. Von seinen Römerdramen Gracchus (1873), Arria und Messalina (1874) ist jenes von der Art, wie in Deutschland viele hochgebildete Männer Römerdramen schreiben, sogar etwas über den Durchschnitt; dieses der Versuch, eine Gestalt wie Messalina dramatisch zu bemeistern, die beinah jenseit des Dramas und überhaupt der Kunst liegt, weil hier nicht mehr Leidenschaft, sondern Krankheit zu Grunde liegt. — Für sein Drama **Kriemhild** (1877) erhielt Wilbrandt den Schillerpreis, nicht ganz unverdient, denn auch nach Hebbels Nibelungen ist dieser Versuch, des ganzen ungeheuren Sagenstoffes in *einem* Drama Herr zu werden, hohen Lobes wert. Er mußte allerdings, um den Streit der Königinnen, Siegfrieds Tod, Kriemhilds Rache in den Rahmen der fünf Akte zu pressen, manche Zerrung vornehmen, und das Nibelungenlied gehört nun einmal zu den festen Stoffen, die sich der freischweifenden Dichterwillkür widersetzen.

Wilbrandt hat auch eine Reihe liebenswürdiger Lustspiele geschrieben: Die Vermählten, Die Maler, Der Unterstaatssekretär usw., feine Plauderstücke, keine echten Lustspiele bleibenden Wertes. Eine seiner letzten dramatischen Arbeiten war **Der Meister von Palmyra** (1889), ein Märchentraumdrama von der Sehnsucht nach Unsterblichkeit und der noch größern Sehnsucht nach Erlösung durch den Tod, ein mehr gequält tiefsinniges als dramatisches Gebilde, dessen Personen wie Schatten vorüberschweben.

Als lyrischer Dichter ist Wilbrandt derselbe wie als Erzähler: liebenswürdig und fein, nicht leidenschaftlich und stark. — Rühmlich zu erwähnen sind seine literaturgeschichtlichen Arbeiten über Kleist, Hölderlin, Fritz Reuter und manche ausgezeichnete Übersetzung.

Wahrhaft zum Verderben geworden ist das Römerdrama einem andern Schillerpreisträger: **Albert Lindner** aus Sulza bei Weimar, geb. 1831, gest. 1888 in einem Irrenhause bei Berlin. Für sein Trauerspiel **Brutus und Collatinus** wurde er 1867 mit dem Schillerpreise gekrönt, gab sogleich seine Stelle als Rudolstädter Lehrer auf, zog nach Berlin und dichtete die Tragödien **Die Bluthochzeit** und **Marino Falieri**, ohne einen Erfolg zu erringen. Einen Erfolg hatte auch sein gekröntes Drama in Wahrheit nicht errungen: es zeigte eine gewisse Kraft der Sprache, aber nicht genug dichterische Ursprünglichkeit und nicht die geringste dramatische Menschenzeichenkunst. Der Widerspalt hochfliegenden Strebens und hoffnungsloser Mühe verwirrte des armen Lindner Geist, und so wurde der Schillerpreis sein Verhängnis.

Ein dritter Empfänger des Schillerpreises, der Wiener **Franz Nissen** (1831—1893), der für seine **Agnes von Meran** 1877 gekrönt wurde, hat auch weder Glück noch Stern im Drama gehabt. Seine Stücke: Heinrich der Löwe, Ein Nachtlager Corvins, Die Zauberin am Stein waren nur mittelmäßige Prosa unter poetischen Blumen versteckt, ohne inneres Leben. Seine nicht unverdiente Erfolglosigkeit hat ihm Lebensfreude und geistige Gesundheit zerstört.

Unbegreiflich erscheint dem Leser von heute, wie das Drama **Die Gräfin** (1868) von **Heinrich Kruse** aus Stralsund (1815—1902) neben Geibels preisgekrönter Sophonisbe eine ehrenvolle Auszeichnung durch die Preisrichter erlangen konnte. Als es im Anfang der siebziger Jahre im Schauspielhause zu Berlin aufgeführt wurde, lachten wir Zuschauer es

aus, und es war schwer, Ernst zu bewahren bei dem letzten, furchtbar tragisch gemeinten Verse: „Sie starb an Engelmann und ihrer Liebe." Auch Kruses Wullenweber (1870) war kein lebensfähiges Drama. Kruse gehörte zu den Allzuvielen, die ihre wahre kleine Begabung verkennend zum Unmöglichen streben. Er konnte ganz hübsch erzählen, so in seinen Seegeschichten in Versen, die sich lesen lassen.

Zu den Scheindramatikern mit dröhnendem Tageserfolge haben **Mosenthal** und **Brachvogel** gehört. Die Deborah von **Salomon Mosenthal** (1821—1877), einem Casseler, wurde 1850 für ein großes Drama gehalten und war doch nur ein rohes Rührstück. Im Sonnwendhof (1856) hatte er Gotthelfs schöne Erzählung „Elsi die seltsame Magd" in ein schlechtes, aber eine Zeitlang erfolgreiches Bühnenmachwerk verballhornt. Auch über Mosenthals Literaturdrama „Bürger und Molly" hat man einst sehr viel Tränen vergossen. — **Albert Emil Brachvogel** (1824—1878) aus Breslau konnte sich lange einbilden, daß sein geschichtliches Drama Narziß (1856) aus der Zeit Ludwigs XV. hoch über Hebbels Dramen stehe, denn gespielt wurde es zehnmal so oft wie alle Stücke Hebbels zusammengenommen. Auch gab es darin eine jener Rollen, die von dem richtigen Schauspieler dargestellt wie eine dichterische Leistung erschienen. Heute nennt man, wenn überhaupt noch, Brachvogels Narziß nur als abschreckendes Beispiel.

Einen nicht unverdienten Erfolg gewann sich der Rheinländer **Hermann Hersch** (1821—1877) mit dem anspruchslosen lustigen Schauspielchen „Annalise" (1859), worin der Alte Dessauer als verliebter Jüngling auftritt und sich mit seiner treuen Liebe zur schönen Apothekerstochter alle gefühlvollen Herzen erobert.

Ein anderer Rheinländer, **Friedrich Röber** aus Elberfeld (1819—1901), hat mit seinem viel wertvolleren Märchendrama „König Drosselbart" (1881) leider nicht den Erfolg gehabt, der diesem eher gebührt hätte als vielen anspruchsvolleren Dramen seiner Zeit.

Seinem formlosen, alle dramatischen Bande sprengenden Reichtum an Wissen und Wollen ist **Julius Klein** (1810—1876), ein Deutschungar aus Miskolcz, zum Opfer gefallen. Neben Hebbel und Ludwig war Klein der bedeutendste Dramatiker, und nur seiner Unfähigkeit zur künstlerischen Einschränkung ist es zuzuschreiben, daß dieses reiche dramatische Lebenswerk so gut wie vergessen ist. Er hat vierzehn Dramen gedichtet, davon vier Lustspiele. Die Trauer- und Schauspiele Heliodora, Moreto, Strafford sind Werke, an denen Karl Frenzel nicht grundlos „etwas von dem Schwung, der Mächtigkeit und Übertreibung Michelangelos" gerühmt hat. Wertvoller noch sind Kleins drei Komödien: Die Herzogin, Voltaire, Der Schützling. Es ist nicht zu viel gesagt, daß sie zu dem Besten gehören, was wir im höheren Lustspiel besitzen. Eine leicht vorzunehmende Bearbeitung z. B. des Schützlings müßte den Dramatiker Klein wieder zum Leben erwecken. Die Aufführung dieses geschichtlichen Lustspiels, mit dem Inhalt einer Begegnung der beiden Gemahlinnen Napoleons an der Wiege eines armen Knäbleins aus dem Volke, war nach Kleins Mitteilung an E. Engel vom Berliner Schauspielhause schon einstudiert, als der österreichische Botschafter wegen der allzu echten Rolle Marie Louisens Einspruch erhob.

Als Verfasser der ungeheuren, vierzehnbändigen Geschichte des Dramas aller Völker steht Klein unter den Literaturgeschichtschreibern einzig da: er ist der Humboldt, aber leider auch der Fischart der Literaturgeschichte. In allen ihren Höhen und Tiefen wie keiner vor ihm, schwerlich einer nach ihm bewandert, mit jedem Volke der Kulturwelt seine Sprache redend, mit den Ernsten unter ihnen ernst, mit den Fröhlichen scherzhaft: so war Klein der beste Dolmetscher fremder Dichtkunst, der liebevolle Herold ihrer Ruhmestaten, aber auch der unerbittliche Richter ihrer Verirrungen. Das gewaltige Werk war nur unternommen worden als Einführung in Shakespeares Drama, und ein wahrhaft tragisches Geschick hat Klein die Feder aus der Hand gerissen, als er nach der Vollendung des 14. Bandes, nach den zwei Bänden über das Drama vor Shakespeare, den Jubelruf ausgestoßen hatte, endlich vor der Schwelle seines Zieles angelangt zu sein. Das Werk ist

eine unerschöpfliche Quelle für alle spätere Forschung, und es macht nicht viel aus, daß er es wie ein Dichter, nicht wie ein bloßer Gelehrter geschrieben und eine Fülle entbehrlicher Seitenbemerkungen über Geschichte und Dichtung des Tages eingeflochten hat.

Erwähnt sei bei dieser Betrachtung des neueren Dramas auch das **Passionspiel**, das in Oberammergau, Brixen und an einigen anderen Orten in neuen Bearbeitungen fortlebt. Ohne eigenen literarischen Wert übt es doch eine tiefe Wirkung auf die Zuschauer aller Bildungsschichten, weil der Stoff zu den ewigen Tragödien der Menschheit gehört und die dichterische Kraft der beibehaltenen Evangeliensprache nicht zu töten ist.

Endlich muß ein kurzes Wort gesagt werden über die Sondergattung der **Berliner Posse** dieser Zeit, die ja noch immer nicht ganz tot ist, weil sie eben dem Theaterbedürfnis der Großstadt eine gewisse Befriedigung verschafft. Sie bewegt sich auf dem äußersten Grenzgebiete der dramatischen Dichtung und fällt meist über die Grenzen hinaus. Die Berliner Posse ist größtenteils „höherer Blödsinn" in dramatischer Form. Dieser zum geflügelten Worte gewordene starke Ausdruck rührt wohl von Robert Prutz her, der von den „Neuesten Berliner Possen" 1859 schrieb, daß in ihnen „der höhere Blödsinn seine unverschämtesten Purzelbäume schlägt". Zu den ältesten Pflegern der Posse nach der Mitte des Jahrhunderts gehören: **David Kalisch** (1820—1872), dessen „Gebildeter Hausknecht" (1858) manchen guten Scherz enthält, besonders die noch heut anwendbare Verspottung des Dünkels — nicht bloß bei Hausknechten — auf das unvergleichliche in Paris aufgegriffene Französisch. Ferner **Emil Pohl** (1824—1901), der Verfasser des „Goldonkels", — **August Weihrauch** (1818—1883), dessen „Maschinenbauer von Berlin" noch jetzt manchmal an der Stätte ihrer Entstehung über die Vorstadtbühnen schreiten. Von den etwas späteren Possendichtern sei wenigstens erwähnt **Eduard Jakobson** (1833—1897).

Viertes Kapitel.

Das Musikdrama und die schriftstellernden Musiker.

1. — Gluck. — Mozart. — Beethoven. — Weber.
Kreutzer. — Marschner. — Mendelssohn. — Meyerbeer. — Schubert. — Schumann.
Lortzing. — Nicolai. — Flotow. — Cornelius. — Humperdinck. — R. Strauß.

Keine Darstellung des deutschen Dramas ist vollständig ohne eine Betrachtung des **Musikdramas**. Mit andern Mitteln, aber aus gleichem Drange haben unsere größten Tondichter nach demselben Ziel gestrebt wie unsere größten Dramatiker. Daß an dieser Stelle die Meister der dramatischen Kunst kürzer behandelt werden als die der dramatischen Rede, rechtfertigt sich durch die andersartige Verteilung der Rollen zwischen der Kunst des Wortes und des Klanges in der Oper.

Das deutsche Musikdrama, soweit es ebenbürtig neben dem Rededrama steht, beginnt mit Gluck. Ihm gebührt auch darum in diesem Abschnitt der erste Platz, weil er einige seiner stärksten künstlerischen Anregungen aus der deutschen Literaturbewegung seit Lessing geschöpft hat. Wie dieser uns für immer von der Oberherrschaft der Franzosen, so hat Gluck die deutsche Oper dauernd von der Bedrückung durch die italienische Singerei befreit. **Christoph Gluck** wurde in Weidenwang im fränkischen Bayern am 2. Juli 1714 geboren, bildete sich als ausübender und selbstschaffender Musiker in Prag, Wien und Mailand aus, wurde in London 1745 mit Händels Werken bekannt und schrieb zwischen 1748 und 1760 eine Reihe von Opern, noch überwiegend im italienischen Singsangstil. Sein erster Befreiungschritt geschah 1762 durch die Oper Orpheus; der entscheidende durch die Alceste (1769), und nach dem überwältigenden Erfolge seiner Iphigenie (1779) war der Sieg der deutschen Auffassung vom Musikdrama errungen. Schon durch die Wahl ergreifender, hochdramatischer Stoffe bekundete Gluck die Abkehr von der einseitigen Herrschaft des einschmeichelnden Einzelliedes auf der Bühne zum wirklichen Drama in musikalischer Form. Erst durch ihn wurden die Tonwerkzeuge der singenden Menschenstimme neben-

geordnet, Handlung und Musik wurden zu einer höheren Einheit verschmolzen, die Oper im heutigen Sinne, das Musikdrama, entstand und begann seinen ruhmreichen Lauf neben dem schmucklosen gesprochenen Drama. Gluck schuf die musikalische Seelenzeichnungskunst, und so hoch sie auch von seinen Nachfolgern weiter gebildet wurde: alle haben bekannt, daß sie auf den Wegen des Schöpfers des Orpheus emporgeschritten sind. — Gluck starb am 15. November 1787 in Wien.

Wolfgang Amadeus Mozart aus Salzburg, geb. am 27. Januar 1756, gest. am 5. Dezember 1791 in Wien, ist wie Gluck zuerst in die Schule der Italiener mit ihrem „bel canto“ als dem Ziel der Musik gegangen. Das Beispiel Glucks wies ihm die Richtung zur deutschen Oper, und nur die Ungunst der österreichischen Verhältnisse, der Mangel an geeigneten Dichtern, hat den durchaus deutschgesinnten Mozart verhindert, seine unsterbliche Musik zu deutschen Worten zu setzen. Welch vollendetes Kunstwerk wäre entstanden, hätten sich Goethe mit seiner starken Neigung zur Oper und Mozart mit seiner Sehnsucht nach dem deutschen Musikdrama zur rechten Stunde gefunden! Zum Glück war der Italiener, der ihm die Bücher zu seinen beiden Meisterwerken Figaros Hochzeit (1786) und Don Juan (1787) schrieb, der Abt Daponte, ein feiner Dichter, dem auch wir dankbare Erinnerung schulden. Mozarts Verlangen nach deutschen Worten für seine deutsche Musik, unbefriedigt durch die deutsche „Entführung aus dem Serail“ (1782), wurde auch nur dürftig gestillt durch Schikaneders Dichtung zur Zauberflöte (1791). Aus der Vertonung aber der auch dichterisch nicht wertlosen Gesänge „In diesen heil'gen Hallen“ und „Bald prangt, den Morgen zu verkünden“ ahnt man, bis zu welchen noch himmlischeren Höhen Mozart, beflügelt durch die Worte eines Volldichters, das deutsche Musikdrama hätte emporführen können. Zur Bücherliteratur gehört er durch seine prächtigen Briefe, die soeben (1906) in einer guten Auswahl (von Storck) erschienen sind.

Dies gilt auch für unsern erhabenen Meister des Erhabenen, **Ludwig van Beethoven**, geb. am 16. Dezember 1770 in Bonn, gest. am 26. März 1827 in Wien. Aus seinen Briefen lernt man allerdings mehr den idealen Menschen Beethoven kennen als die Geheimnisse seines künstlerischen Schaffens; sie gehören aber gerade dadurch zu den Büchern, die uns innerlich auferbauen und unsern Glauben stärken, daß höchster Seelenadel und höchste Kunst aus denselben Tiefquellen fließen. Zu Beethovens Fidelio (1805) hat ein sonst kaum bekannter Treitschke das Buch geschrieben, das Werk eines nicht unbegabten Dilettanten, worin aus vielen Flachheiten einige sprachlich schöne Sätze überraschend und ergreifend hervorklingen, so das Lied der Gefangenen: „O welche Lust, in freier Luft Den Atem leicht zu heben,“ die Worte Leonorens: „O Hoffnung, laß den letzten Stern Der Müden nicht erbleichen!“ und die echtdichterisch wortkargen Jubelrufe der beiden Gatten: „Nach unnennbarem Leide.“ Der Musik zu Goethes Egmont wurde schon gedacht.

Will man Gluck, Mozart und Beethoven als die Musikdramatiker der klassischen Richtung auffassen, als die Genossen Klopstocks, Lessings, Goethes und Schillers, so darf **Carl Maria von Weber** (geb. am 18. Dezember 1786 in Eutin, gest. am 3. Juni 1826 in London) als der größte Romantiker unter unsern älteren Tondichtern gelten. Sein Freischütz, im Winter 1819/20 entstanden, in Berlin am 18. Juni 1821 zum ersten Mal aufgeführt, ist das höchste Kunstwerk, das überhaupt aus der romantischen Empfindungswelt in Deutschland hervorgegangen ist. Was Tieck garnicht, Brentano und Arnim nur selten und nie bis zur Vollendung geglückt war: die Geheimnisse der Verschmelzung deutscher Seele mit deutscher Lebenswelt auszusprechen, das vollbrachte Weber zuerst im Freischütz, dann noch einmal in Euryanthe (1823), mit geringerer Kraft im Oberon (1825). Einmal, zum Freischütz, hatte er einen Dichter gefunden, wie er ihn brauchte: Johann Friedrich Kind aus Leipzig (1768—1843). Für die Weberschen Klänge echtdeutscher Waldromantik traf Kind hier und da die richtigen Worte. Die musikalisch vielleicht noch höher stehende Euryanthe wird durch die halbnärrische Dichtung der Helmine von Chézy, einer Enkelin

der Karsch, um alle Wirkung gebracht. Bemerkt sei noch, daß Weber für die Berliner Liedertafel unter Zelter sechs Lieder aus Körners Leier und Schwert vertont hat, darunter Lützows Wilde Jagd und Du Schwert an meiner Linken.

Kind hat auch einigen romantischen Nachfolgern Webers die Opernbücher gedichtet: Das Nachtlager von Granada für **Konradin Kreutzer** (1780—1849) und den Holzdieb für **Heinrich Marschner** (1795—1861); von diesem ist Hans Heiling (1833), der Vorläufer von Wagners Holländer, am bekanntesten geblieben.

Trotz seiner vielbeliebten Musik zum Sommernachtstraum gehört **Felix Mendelssohn**, der Enkel Moses Mendelssohns (geb. am 3. Februar 1809 in Hamburg, gest. am 4. November 1847 in Leipzig), nicht zu den Meistern des Musikdramas. Er steht hier wegen seiner Vertonungen vieler durch ihn noch volkstümlicher gewordenen Lieder: Es ist bestimmt in Gottes Rat, Wer hat dich, du schöner Wald, u. s. w., und als der Schreiber der überaus anmutigen, klugen und idealgestimmten **Reisebriefe aus Italien** an die Lieben in der Heimat.

Jakob Meyerbeer (1791—1864) war zwar ein geborener Deutscher, aus Berlin, verfiel aber früh der italienischen und französischen Musik, war ein Jahrzehnt der Pariser Meister der lärmreichen „großen Oper", die sich mindestens ebenso sehr an die schaulustigen Augen als an das äußere und innere Ohr wandte, und zählt für die Entwicklung des deutschen Musikdramas so gut wie gar nicht mit.

Franz Schubert aus Wien (1797—1828) darf hier nicht ganz fehlen als der fruchtbarste Vertoner der deutschen klassischen Lyrik, fruchtbar in jedem Sinne. Viele unserer herrlichsten Lieder haben eine neue Beflügelung und Doppelbeseelung durch die Schubertsche Versetzung in das Reich der Töne empfangen.

Von **Robert Schumann** (geb. am 8. Juni 1810 in Zwickau, gest. in geistiger Umnachtung am 29. Juli 1856) gibt es nicht nur die allbekannten Lieder (zu Chamisso, Rückert, Heine, Eichendorff usw.) und die Musik zum Faust, sondern auch eine Sammlung reizvoller Briefe und die noch wichtigere der von ihm selbst herausgegebenen „Schriften über Musik und Musiker" (1854). Außer Wagners Prosawerken besitzen wir von einem der großen Tonmeister nichts auch für einen Laien so Belehrendes über Musik, nichts Geistreicheres und im Stil Reiferes.

Unter den Musikdramatikern der heiteren Muse verdient den ersten Platz der so bescheidene **Albert Lortzing** aus Berlin (1801—1851), schon als nicht gering zu schätzender Dichter der Bücher einiger seiner wirksamsten komischen Opern. Es gibt keinen deutschen Bühnenmusiker zweiten Ranges, von dem noch so viele Werke im blühenden Leben stehen: Die beiden Schützen, **Zar und Zimmermann** (1837), Der Wildschütz, Undine, Der Waffenschmied. Er ist einer der Dichter, die sogar unsern Schatz an geflügelten Worten bereichert haben, z. B. durch die Verse: „O ich bin klug und weise, Und mich betrügt man nicht!"

Dicht neben Lortzing steht als Meister des neudeutschen komischen Musikdramas **Otto Nicolai**, ein Königsberger (1810–1849), dessen Lustige Weiber, kurz vor seinem Tode in Wien zuerst aufgeführt, mit Zar und Zimmermann um den Kranz des musikalischen Lustspiels wetteifern.

Erwähnt sei wenigstens die etwas süßliche, aber immer noch beliebte „Martha" (1847) des Mecklenburgers **Friedrich von Flotow** (1812—1883).

Erst nach des Künstlers Tode zu verdienter Geltung gelangt ist der köstliche „Barbier von Bagdad" (1858) des Wort- und Tondichters **Peter Cornelius** aus Mainz (1824—1874), eines Neffen des Malers Cornelius. Wie dieses Werk geistreichster Laune bei der ersten Aufführung in Weimar durchfallen konnte, ist uns heut unverständlich. Cornelius hat auch schöne Lieder gedichtet, und seine „Briefe in Prosa und Poesie" an eine befreundete Familie verdienen Beachtung.

Am beliebtesten von den Tondichtern nach Wagner ist **Engelbert Humperdinck** (geb. 1854 in Siegburg) durch seine liebliche Märchenoper **Hänsel und Gretel** (1893) geworden, deren Dichtung von des Künstlers Schwester **Adelheid Wette** herrührt.

Wie lange das kecke Lustspiel mit Musik: „Feuersnot“ (1901) von **Richard Strauß** (geb. 1864 in München) und Ernst von Wolzogen leben wird, läßt sich kaum vermuten. — Der von Wolzogen für kurze Zeit in Schwung gebrachten „Brettelei“ wird beim Drama neuester Zeit gedacht werden.

Fünftes Kapitel.

Das Musikdrama und die schriftstellernden Musiker.

2. — Richard Wagner.

(1813—1883.)

Der sich vor dem seichten Hohn der Spötter   Keines Zolles Breite je gebeugt. (Wildenbruch.)

In seiner „Autobiographischen Skizze“ hat der Meister von sich berichtet:

Ich heiße **Wilhelm Richard Wagner** und bin am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Mein Vater war Polizeiaktuarius und starb ein halbes Jahr nach meiner Geburt. — Auch mein Stiefvater starb zeitig, ich war erst 7 Jahr. — Einen Tag vor seinem Tode mußte ich ihm Üb' immer Treu und Redlichkeit und den damals ganz neuen Jungfernkranz (Webers) spielen; ich hörte ihn dann mit schwacher Stimme zu meiner Mutter sagen: Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?

Über Richard Wagners Talent zur Musik ist hier nicht der Ort zu reden; uns geht nur der Dramatiker mit den vereinigten Kunstmitteln der Dichtung und der Musik an und der wirksame Musikschriftsteller. An wichtigsten Angaben über seine Lebensbahn sei hier zusammengestellt: 1839 Reise des Kapellmeisters Wagner von Riga nach Paris, 1849 Flucht aus Dresden, wegen der Beteiligung am Aufstande, nach Zürich, 1864 in München, 1872 in Bayreuth und Beginn des Baues des Festspielhauses, 1876 Aufführung des Ringes der Nibelungen, 1882 des Parsifal, 13. Februar 1883 Tod in Venedig.

Erst Richard Wagner hat uns von der „großen Oper“ völlig befreit, der er in seinem **Rienzi** (1842) selbst noch geopfert hatte. Sein Aufstieg zur deutschen Oper und zur selbständigen deutschen Dichtung begann mit dem **Fliegenden Holländer** (1843), und diese Bahn hat er bis zu seinem Tode nicht mehr verlassen. Der bequemen Übersicht wegen folgen hier seine späteren großen Werke: **Tannhäuser** (1845), **Lohengrin** (1847), **Nibelungen** von 1853 ab, **Meistersinger** (1862), **Tristan und Isolde** (1865), **Parsifal** (1882). — Wieviel Richard Wagner für den Fliegenden Holländer und Tannhäuser der Anregung Heines verdankte, wurde schon bemerkt (S. 864). Nicht nur den Stoff zum Fliegenden Holländer, sondern die entscheidende Wendung seiner Künstlerbahn schuldete Wagner nach eigenem Bekenntnis dem Kerngedanken der von Heine geformten Sage: der Erlösung eines Verfluchten durch ein aufopferndes Weib. „Von hier beginnt meine Laufbahn als Dichter“, heißt es bei Wagner selbst hierüber, und wie tief dieser Heinische Gedanke nachgewirkt hat, beweist ja auch die Elisabeth im Tannhäuser.

Hätte Richard Wagner nicht die Musik zu seinen Tondramen geschrieben, so ist es zweifelhaft, ob wir ihn selbst wegen seiner dichterisch schönsten Opernbücher, als die Tannhäuser und Lohengrin, auch einige Auftritte aus Tristan und Isolde und das Lied Stolzings in den Meistersingern gelten müssen, unter die großen oder auch nur die namhaften Dichter zu stellen hätten. Daß er etwas Größeres als ein „Textdichter“ gewesen ist, müssen selbst die Gegner seiner Musik und seiner Gesamterscheinung zugeben. Zu wenig Gewicht aber wird vor lauter Bewunderung des Allkunstmeisters auf den für den dauernden Erfolg seiner Musikdramen wichtigen Umstand gelegt, daß die wirkungsvollsten, also besonders Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger, trotz manchen Längen von einer dramatischen Schlagkraft sind wie nur die größten Dramen der Weltliteratur. Mit wie feiner Berechnung ist die Stelle im ersten Akt des Lohengrin geschrieben, wo nach dreimaligem Heroldsruf und dem ergreifenden Gebet der Elsa: „Du trugest zu ihm meine Klagen, Zu mir trat er auf dein Gebot“ der rettende Held vom Volk erblickt wird, indessen Elsa wie verzückt dasteht. Was den Romantikern nie gelungen war, dem alten deutschen Sagenschatz packendes dichterisches Leben einzuhauchen, seinen Gestalten gar eine Auferstehung auf der Bühne zu bereiten, das glückte



Richard Wagner.
(1813 – 1883.)

Zu S. 958.



diesem letzten Erben der deutschen Romantik vierzig Jahre nach des Knaben Wunderhorn, ein halbes Jahrhundert nach Tiecks Märchen-Novellen und Märchen-Dramen. Lohengrins Erzählung im dritten Akt: „Im fernen Land, unnahbar euren Schritten" steht an dichterischer Einfachheit und Schönheit neben, ja über Wolframs von Eschenbach Beschreibung des Grals.

Auch als Gestaltenschaffer ist Wagner nicht zu unterschätzen. Ortrud im Lohengrin, Tannhäuser in der großen Sängerkampfszene, der ganz frei erfundene Beckmesser in den Meistersingern, den ihm Haß und Verachtung gegen seine krittelnden Feinde eingegeben, auch noch Kundry im Parsifal: sie legen Zeugnis ab für eine Schöpferkraft ungewöhnlichen Grades, die aus Wagner bei einseitiger Ausbildung seiner dichterischen Begabung einen unserer hervorragenden Dramatiker hätte machen müssen.

Kein zweiter Künstler des 19. Jahrhunderts hat der Parteien Gunst und Ungunst so bis zum Rand und zur Neige des Bechers erfahren wie Richard Wagner. Von der ihn wie einen Halbgott anbetenden Bewunderung des liebenswürdigen Schwärmers Hans von Wolzogen bis zum ingrimmigen Hasse des früheren Verehrers Nietzsche, der fragte: „Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit?" hat der Meister alles geschmeckt, was Erdenruhm und Menschenfeindschaft einem der Führer der Geister bereiten können. Was Wildenbruch bei Wagners Tode rühmend von ihm gesungen: die Unbeugsamkeit des Menschen und des Künstlers, hatte er mit Schiller gemein, dieses allen Gewalten zum Trotz sich Erhalten. Und er, der flüchtige Revolutionsmann, der maßlos befehdete und verhöhnte Brecher neuer Bahnen, genoß auf der Höhe seines Schaffens den Triumph, daß der erste Deutsche Kaiser der Eröffnung des Festspielhauses in Bayreuth beiwohnte, weil er sie mit Recht für einen Festtag deutscher Kunst ansah. Und noch nach seinem Tode hat sich Wagner nach langem, lärmendem Widerstreben selbst die Franzosen unterworfen, die in ihm mehr den Landesfeind als den künstlerischen Gegner gehaßt hatten. An schwärmerischer Hingebung für Wagner stehen die Franzosen heute beinah über den Deutschen.

Ob es Wagner wirklich gelungen ist, die deutschen „Vatergötter", wie Wildenbruch singt, für die Dauer mit dem Lebensblut der Dichtung und der Tonkunst zu erfüllen, das wird erst eine spätere Zukunft entscheiden. Es war ein Verlust für ihn und uns, daß er nicht an das deutsche Nibelungenlied, sondern an die Eddalieder der isländischen Kunstdichter anknüpfte. Auch die Wahl des Stabreims, die Folge der Wahl seiner Quelle, wird schwerlich dazu beitragen, den Ring der Nibelungen volkstümlich zu machen, selbst nicht bei den Gebildeten.

Wagners Prosaschriften gehören zu den bedeutsamsten Werken über die Tonkunst. Die Abhandlung Die Kunst und die Revolution (1849), Das Kunstwerk der Zukunft (1850), die Schrift Oper und Drama (1851), nicht zu übergehen seine wahrhaft dichterische Erklärung zu Beethovens Neunter Symphonie, stehen bei den klassischen Werken ihrer Art. Das Wort von der Zukunftsmusik wurde — nicht zuerst von Wagner selbst — nach Titel und Inhalt seiner Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft" geprägt und von seinen Feinden spöttelnd gegen ihn gedreht. All dieser kleinliche Spott ist längst in sich zusammengesunken, und aus der angeblichen Zukunftsmusik ist eine Kunst der Gegenwart geworden, die ein Menschenalter nach des Meisters Tode noch nichts von ihrer Bedeutung im Kulturleben des deutschen Volkes eingebüßt hat. Daß Richard Wagner auch die deutsche Dichtung in mancher Hinsicht beeinflußt hat, durch seine Werke aus der deutschen Sage und Dichtung die matten Nachsinger wie Julius Wolff, durch Tristan und Isolde manche Lyriker unter den Allerjüngsten, liegt offen zu Tage. Er gehört zu den Künstlern, die das Deutschgefühl vor und nach 1870 haben steigern helfen.

Die lange nach Wagners Tode veröffentlichten Briefe an Mathilde Wesendonck (1904) werden sich mit der Zeit durch Lebensinhalt und Form einen Platz nicht weit von unsern klassischen Briefwechseln, von Goethes Briefen an Frau von Stein, von Schillers und seiner Lotte erwerben.



Zweiunddreißigstes Buch.

Von der Aufrichtung des Reiches bis zum Jüngsten Deutschland.

(1871 bis 1885.)

Erstes Kapitel.

Einleitung: Die Literatur der siebziger Jahre.

Einzug des siegreichen deutschen Heeres in Berlin, 16. Juni 1871. — Erste Sitzung des Deutschen Reichstags, 21. März 1871. — Deutsche Reichsverfassung beschlossen, 14. April 1871. — Der Kulturkampf entbrennt, 1872. — Weltpostverein, 1874. — Berliner Kongreß (zur Beendigung des russisch-türkischen Krieges), Juni-Juli 1878. — Mordangriffe gegen Kaiser Wilhelm I., Mai und Juni 1878. — Ausnahmegesetz gegen die Sozialdemokratie, 1878—1890. — Bündnisvertrag Deutschlands mit Österreich, 7. Oktober 1879. — Die deutschen Reichsjustizgesetze treten in Kraft, 1. Oktober 1879. — Kaiserliche Botschaften an den Reichstag zur Arbeitergesetzgebung, November 1881, April 1883.
Zolas Assommoir, 1878, Nana, 1880. — Nora von Ibsen, 1879, Die Gespenster, 1881.
Wildenbruchs Karolinger, 1882. — Andre deutsche Literaturereignisse S. 962.

Das Jahr von den Julitagen 1870, in denen sich zum erstenmal in der mehr als zweitausendjährigen deutschen Geschichte ein gemeinsames deutsches Wollen kund tat, bis zum Siegeseinzug der Heere des neuerstandenen Reiches in die Heimat im Sommer 1871, spielt in den Literaturgeschichten meist eine dürftige Rolle. Man hat die allerdings unbestreitbare Tatsache festgestellt, daß jene ruhmreiche Zeit keine so erhabene Liederdichtung hervorgerufen wie die Freiheitskriege, und hat daraus oberflächliche Schlüsse gezogen. Eine nähere Betrachtung der geschichtlichen Zusammenhänge wird die wahre Bedeutung des Werdejahres des neuen Reiches auch für die deutsche Literatur in wesentlich anderem Lichte zeigen.

Leicht begreiflich ist es, daß die Ereignisse des Siegesjahres kein aus den Tiefen der deutschen Seele emporquellendes Kriegslied erzwungen haben. Die bedeutendsten Lieder von 1813 waren ja auch keine Siegeslieder gewesen, sondern Anfeurungs- und Racheliéder gegen den verhaßten Unterjocher, und Arndts ergreifendes Gedicht auf die Leipziger Schlacht war kein Triumphgesang, sondern ein Dankgebet für die Erlösung von der Schmach der Knechte. In den Freiheitskriegen gings um Leben oder Tod eines Volkes nach sieben furchtbaren Jahren der Fremdherrschaft; 1870 jubelte man weniger über die Niederwerfung des Feindes, den man ja nur abwehrte, aber nicht haßte, als über das Erschließen der Wunderblume deutscher Einheit und Macht aus dem vergossenen Heldenblut. Der Kriegslyrik von 1870 fehlen die Racheliéder; die Jubeltöne über den weltgeschichtlichen Tag von Sedan überklingen jeden andern Ton. Und dann: die Taten waren eben gewaltiger als alle Dichtung, die Kriegsdepeschen des alten Königs und Kaisers in ihrer klassischen Bescheidenheit beredter als die erhabenste Prosa, und außer einigen noch heute nicht vergessenen schönen Gedichten Freiligraths und Geibels besitzen wir in der Tat so gut wie nichts Bedeutendes aus jener Heldenzeit. Erwähnt seien allenfalls Treitschkes Lied vom schwarzen Adler und Dahns schon im Juli 1870 angestimmter Ruf:

Pflanzt auf des freien Straßburg Zinnen Des neuen Deutschen Reichs Panier!

Auch muß des gutmütigen Humors daheim und im Felde gedacht werden, der neben dem eigentlichen Kriegsliede, der Wacht am Rhein, einherging, solcher Lieder wie:

König Wilhelm saß ganz heiter Jüngst zu Ems, dacht gar nicht weiter An die Händel dieser Welt —

von einem Arzt Wolrad **Kreusler**, und des berühmt gewordenen **Kutschke-Liedes** von dem mecklenburgischen Prediger Hermann **Pistorius**, der ein altes Lied gegen Napoleon I.: „Was kraucht da in dem Busch herum" auf den dritten Napoleon umdichtete.

Auch daß unmittelbar nach dem Kriege keine rechte Heldendichtung, wohl gar ein

volkstümliches Schlachtenepos wie der zweite Teil des Nibelungenliedes entstand, hat nachmals manch vaterländisch glühendes Herz bekümmert. Wildenbruch mahnte in seinem Heldengesang „Sedan“: „Ein Volk, das seine Taten nicht besingt, Es wäre halb nur seiner Taten wert!“ und in „Vionville“:

Daß man nach diesen schönen stolzen Siegen Die Zeit war da, doch Deutschlands Sänger schwiegen,
Nicht sprechen müsse einst zu tiefer Schmach: Die Tat der Brüder jauchzte keiner nach!

Zum Epos nach der Art der alten Heldengedichte fehlte das Dämmerlicht der Sage; in amtlichen gedruckten Kriegsberichten lag die Geschichte des großen Jahres vor jedermanns Augen, und der Schulunterricht sorgte dafür, daß das Epos ersetzt wurde durch den Geschichtsunterricht. Und an die Stelle des epischen und lyrischen Jauchzens über die Taten des deutschen Volkes in Waffen traten gleichwertig die Erlasse und Thronreden des siegreichen ersten Kaisers bei und nach der Aufrichtung des Reiches, trat auch die grundlegende gemeinsame Arbeit von Kaiser, Bundesrat, Kanzler und Reichstag zum Weiterbau auf dem Grundstein vom 18. Januar 1871.

Trotz der Armut unserer Kriegsdichtung von 1870/71 war dieses Jahr die Schicksalswende der deutschen Literatur der Gegenwart. Es erzeugte nicht sogleich eine neue blühende Dichtung, wie ja auch die Blütezeit der griechischen Literatur erst geraume Zeit nach den Siegen über die Perser begonnen hat; aber es schuf die Grundlage einer neuen Dichtung, deren Ausbau und Krönung erst das nach uns kommende Geschlecht erleben wird. An die Stelle eines nur zu erdenkenden und erdichtenden geistigen Deutschlands trat ein mächtiges, wirkliches Deutsches Reich, in allen wichtigsten Lebensäußerungen eines Volkes so einig wie jeder andre Großstaat Europas, und die Wirkungen dieses völlig geänderten politischen Zustandes auf die Gefühlswelt der deutschen Dichter machte sich zum Teil schon auf die „Alten“ aus der Zeit vor 1870, mit selbstverständlicher Urgewalt auf die Schriftsteller geltend, die um 1870 noch Knaben gewesen waren. Zwei Beispiele von mehr als Zufallswert, eins von einem Alten, das andre von einem der Jungen und Jüngsten, mögen die umwälzende Bedeutung des großen Jahres für die deutsche Literatur veranschaulichen. Konrad Meyer hatte bis 1870 an seinem Beruf als Dichter gezweifelt, der Plan zu seiner ersten größeren Dichtung „Huttens letzte Tage“ hatte jahrelang in ihm geschlummert; da —:

> Wieder erfüllten sich große Geschicke in Deutschland und — Ritter Hutten erhob sich vor meinem Blicke. Hinaushorchend nach dem Kanonendonner an der Grenze — in jenem Winter von 1870 auf 1871 entstanden die kurzen Stimmungsbilder meiner Dichtung Schlag auf Schlag (in Franzos' „Geschichte des Erstlingswerks“).

Und an anderer Stelle:

> Der große Krieg, der bei uns in der Schweiz die Gemüter zwiespältig aufgeregt, entschied auch einen Krieg in meiner Seele. Von einem unmerklich gereiften Stammesgefühl jetzt mächtig ergriffen, tat ich bei diesem weltgeschichtlichen Anlasse das französische Wesen ab, und innerlich genötigt, dieser Sinnesänderung Ausdruck zu geben, dichtete ich Huttens letzte Tage.

Solches vollzog sich an einem deutschen Schweizer! Und Karl Henckell, einer der kecksten, aber auch echtesten Liederdichter des Jüngsten Deutschlands, nannte sich und die Freunde 1885 in der Sammlung „Moderne Dichtercharaktere“: „die jüngste Generation des erneuten, geeinten und großen Vaterlandes.“

Die politische Grundstimmung des Geschlechtes nach 1870 ist grundverschieden von der des vorangegangenen. Das Reich ist greifbar da, und alle geistigen Kräfte, die sich vordem an der Schaffung eines Vaterlandes fast nutzlos zermartert hatten, werden frei für das frische Leben der Tat. Man denke nur an die Fülle dichterischer Begabung, die zwischen 1830 und 1848 an Dinge gesetzt, fast möchte man sagen vergeudet wurde, die sich für jedes andre Kulturvolk längst von selbst verstanden: Vaterland, Teilnahme an seiner politischen Gestaltung und Geltung unter den Mächten der Erde. Der Literaturgeschichte um 1970 wird das Jahr 1870 ebenso für ein Wendejahr gelten, wie der heutigen das Jahr 1770, in dem Goethe in Straßburg aus einem Nachahmer der Franzosen zum deutschen Dichter wurde.

Noch einen Irrtum in der herkömmlichen Beurteilung der literarischen Zustände nach 1870, der „Siebziger Jahre“, muß aus eignem Miterleben an den Stätten politischer Schöpfungsarbeit entschieden widersprochen werden. Indem man sich an einige nur die Oberfläche des öffentlichen Lebens jener Zeit bewitzelnde Berichte, bei Licht betrachtet an Anekdötchen hält, pflegt man die geistige und sittliche Welt in Deutschland nach dem großen Krieg als in fürchterlicher Entartung und Fäulnis begriffen darzustellen. Man berichtet Schauergeschichten von der „Gründerzeit“ und ihrer Genußsucht, erzählt uns, gestützt auf Zeitungsspäße, von „den“ Arbeitern, die Champagner aus Weißbiergläsern getrunken haben, schließt aus vereinzelten Vorkommnissen in Berlin auf das gesamte deutsche Volksleben, verzerrt und übertreibt die Bedeutung eines Berliner Schriftstellers, Paul Lindaus, in die eines gemeingefährlichen Brunnenvergifters Deutschlands, und nennt dergleichen deutsche Kultur- und Literaturgeschichte. Man vergißt, daß in den siebziger Jahren in ernster Arbeit das Meiste dessen geschaffen wurde, was noch heute die Grundpfeiler des deutschen Staates bildet: Einheit des Heeres, Einheit der Macht nach außen, Einheit der Münzen und Maße, des Zollwesens und Verkehrs, der Formen des Rechtslebens und so vieler anderer Daseinsäußerungen jedes großen Volkes. Die „Gründerzeit“ umfaßte ganze 18 Monate und beschränkte sich auf eine sehr dünne Schicht, die für das geistige Leben des Gesamtvolkes so gut wie garnicht in Betracht kam. Und während bei einigen bürgerlichen und adligen, jüdischen und nichtjüdischen Gründern das schnellgewonnene Geld in schwelgerischen Nichtigkeiten schnell zerrann, wurde ebenso wie früher in Deutschland gearbeitet, geforscht, gedacht und gedichtet, herrschte dasselbe ernste Streben bei Kaiser und Kanzler, bei den deutschen Parlamenten und den politischen Führern, bei den Männern der Wissenschaft, der Künste und nicht zum mindesten bei dem Millionenvolk von Arbeitern, die gerade damals zum stärksten Standesbewußtsein gelangten. Die lächerliche Fabel vom Champagnertrinken „der“ Arbeiter entstand durch den Berlinischen Ausdruck von der „Champagnerweißen“, einem wahrlich sehr harmlosen und billigen Alltagsgetränk. Und wer Paul Lindaus schriftstellerische Tätigkeit in den 70er Jahren aus der Nähe beobachtet hat, der muß einfach feststellen: er hat eine ausgezeichnete Wochenschrift „Die Gegenwart“ begründet und mit Geschick geleitet, an der die besten deutschen Schriftsteller mitarbeiteten, er hat darin mit großer Keckheit, aber gewiß nicht ohne Geist manchen literarischen Götzen des Tages von seinem tönernen Gestell hinabgeworfen, und es sollte schwer fallen, ihm nachzuweisen, daß er irgend einen gebildeten Leser durch seine kritische Tätigkeit sittlich geschädigt habe.

Es ist hoch an der Zeit, der Verleumdung der 70er Jahre als einer Zeit literarischen Tiefstandes in Deutschland entgegenzutreten. Grundfalsch ist die Darstellung, nach der damals die mittelmäßigen oder nichtigen Schriftsteller die wahrhaft bedeutenden ganz in den Hintergrund gedrängt hätten. Die siebziger Jahre waren hierin nicht schlechter als jedes frühere oder spätere Zeitalter. Zu allen Zeiten hat die urteilslose Menge die Werke der Unkunst den wahren Kunstwerken vorgezogen: man erinnere sich nur der Beliebtheit Kotzebues im Zeitalter Goethes und Schillers. Aber seit wann wird der geistige Wert eines Zeitalters nach dem Ungeschmack des mehr oder minder ungebildeten Leserpöbels geschätzt? Man stellt die siebziger Jahre so dar, als hätte die deutsche Bildungswelt damals nur die Aventiuren von Julius Wolff, die Geschichtsromane von Dahn und Ebers, die Kneip- und Bummelgedichte von Scheffel und Baumbach gewürdigt. Wie grundverkehrt diese sich durch viele gelehrte Bücher hinziehende Auffassung ist, beweist eine kleine, lange nicht vollständige Auslese des Besten, was von 1871 bis 1880 erschienen ist.

1871: Huttens letzte Tage von Meyer. Das Meisterwerk von Luise von François: Die letzte Reckenburgerin. — 1872: Gottfried Kellers Sieben Legenden; Nietzsches Geburt der Tragödie; Feeytags Ahnen; Der alte und der neue Glaube von Strauß; Die Kreuzelschreibee von Anzengruber. — 1873: Die Kinder der Welt von Paul Heyse. — 1874: Kellers Leute von Seldwyla (Schlußband). — 1875: Roseggers Schriften des Waldschulmeisters. — 1876: Meyers Jürg Jenatsch; Anzengrubers „Doppelselbstmord“; Heyses Im Paradiese. — Erste Aufführung der Nibelungen

Wagners in Bayreuth. — 1877: **Wildenbruchs** Gedichte. **Storms** Meisternovelle Aquis submersus. Herman **Grimms** Goethe. — 1878: **Kellers** Züricher Novellen; **Anzengrubers** Viertes Gebot; **Nietzsches** Menschliches Allzumenschliches. — 1879: „Auch Einer" von **Vischer**. — 1880: **Kellers** umgearbeiteter Grüner Heinrich. — **Fontanes** Grete Minde und Ellernklipp. — **Marie Ebners** Aphorismen.

Fürwahr, in der Geschichte deutscher Literatur gibt es wenig Jahrzehnte mit einer so stolzen Reihe bleibender, ja klassischer Werke in Vers und Prosa, wie das in gedankenlosem Nachsprechen vielgeschmähte erste Jahrzehnt des neuerstandenen Reiches.

Zweites Kapitel.

Die Sänger.

Grisebach. — Wolff. — Baumbach. — F. W. Weber. — E. Paulus. — K. Weitbrecht. A. Möser. — Blüthgen. — Vierordt. — Schönaich-Carolath. — Saar. — Milow. Proell. — Leixner. — Spitteler. — Stettenheim. — Schmidt-Cabanis.

Die Zeit ist noch nicht gekommen, in der ohne Rücksicht auf die jetzt herrschende Meinung Dichter wie Fontane, Meyer, Vischer unter den Lyrikern stehen müssen, weil die Bedeutung ihrer besten Schöpfungen im Liede, nicht in der Erzählung und im Drama begründet ist. Durch die leider noch notwendige Zuweisung jener Dichter zu andern Abschnitten wird das Kapitel von der Lyrik dieses Zeitraumes dürftiger als bei einer Zusammenfassung der Liederdichtung. Der Leser muß daher zur Ergänzung auf die Ausführungen über die lyrischen Werke in den beiden folgenden Abschnitten hingewiesen werden.

Die wahrhaft großen Lyriker in der Zeit des jungen Reiches, etwa von 1871 bis 1885, hatten kleine, die kleinen Lyriker hatten große Gemeinden; einige der kleinen sogar riesengroße. Selbst ein so begabter Sänger wie **Eduard Grisebach** (geb. in Göttingen am 9. Oktober 1845, lange im Gesandtschafts- und Konsulatsdienst des Reiches) wurde keineswegs in so vielen Dutzend starker Auflagen gedruckt wie seine glücklicheren Zeitgenossen Wolff und Baumbach. Seine Gedichtsammlung **Der neue Tannhäuser** erschien 1869 in einer winzigen Auflage; auch die zweite bis vierte wurden zusammen in nur 1600 Abdrücken verbreitet. Von einem Massenerfolge kann also nicht die Rede sein. Erst die späteren Auflagen gingen in die Tausende. Grisebachs leidenschaftliche Liebesgedichte blieben lange das Entzücken sehr kleiner, meist studentischer Kreise, haben es auch später an Verbreitung niemals mit der leichteren lyrischen Ware der Zeit aufgenommen. Ähnliches gilt von seinem zweiten Liederbuch **Tannhäuser in Rom** (1875). Grisebachs Beliebtheit hat nicht sehr lange vorgehalten: man fühlte bei aller Bewunderung seiner leidenschaftlichen, dabei geistreichen und formensicheren Verse die Nachahmung Heines zu deutlich heraus. Es gibt bei ihm ganze Strophen, die man dem Klange nach ohne weiteres Heine zuschreiben könnte, z. B.:

> Und näher und näher komm' ich jetzt,
> Da steht schon Nummer 70,
> Und 59 wohnt sie ja,
> In die mein Herz verliebt sich.

Auch die Anklänge an Byrons Don Juan sind nicht selten. Besonders störend aber wirkt in beiden Gedichtsammlungen die Geschmacklosigkeit, die brünstige Sinnenliebeslyrik zu durchsetzen mit vaterländischer Begeisterung für Kaiser und Reich; und wenn wir am Schlusse des Tannhäusers in Rom einer langen kulturkämpferischen Pauke in Versen begegnen, nachdem wir auf hundert Seiten die Schilderung verzehrender Liebeslust gelesen, so empfinden wir dies zum mindesten als eine arge Stilwidrigkeit. Die späteren Arbeiten Grisebachs galten der Literaturgeschichte: er hat die ersten guten Gesamtausgaben Heinrichs von Kleist und Schopenhauers veranstaltet.

Für die Entwicklung der deutschen Dichtung hat Grisebach eine gewisse Bedeutung als Vorbild für einige der Lyriker und Erzähler vom Jüngsten Deutschland: von ihm haben sie die Verherrlichung der Dirne gelernt. Die nachmalige „Kellnerindichtung" ist zurückzuführen auf Grisebachs Verse:

> Ihr sagt: es ist nur eine Dirne,
> Schön, doch gemein trotz alledem —
> Ich aber seh auf ihrer Stirne
> Der Venus heil'ges Diadem.

Grisebach selbst verdankte diese Anschauung französischen Mustern; der Manon Lescaut von Prévost d'Exiles, der Marion Delorme von Victor Hugo, der Kameliendame des jüngeren Dumas. — (Er starb plötzlich am 23. März 1906 in Berlin.)

Unvergleichlich größeren Erfolg ernteten die Dichter, die für die „Mädchen und Knaben" sangen, die bescheiden Verliebten und Verbummelten, die Nachahmer Scheffels: **Wolff** und **Baumbach**. Die junge Reichsstimmung kam ihrem deutschtümelnden und mittelalternden Gesinge entgegen, wie ja auch für Scheffels Ekkehart erst nach 1870 die Zeit des Massenabsatzes begann. **Julius Wolff**, geb. 1834 in Quedlinburg, hat mit seinen zahlreichen Verserzählungen die von Kinkel und Redwitz begründete Gattung der neumodischen gefühlvollen Minnedichtung fortgesetzt. Seine gereimten Romane Till Eulenspiegel, Der Rattenfänger von Hameln, Der wilde Jäger, Tannhäuser usw. sind bei weitem mehr gekauft worden als Keller, Meyer, Vischer zusammengenommen. Es ist manches gefällige Lied darin eingestreut, wie denn Wolff als Lyriker nicht unbegabt ist; ihr literarischer Gesamtwert ist Null. Man hat all diesem Singsang gegenüber das Gefühl seiner gänzlichen Überflüssigkeit. Heyse hat für die Dichterei Wolffs und seinesgleichen das treffende Wort von der **Butzenscheibenlyrik** geprägt und gegen die abgeschmackte Nachäfferei mittelhochdeutscher Sprache die Verse gerichtet:

Der Maskentrödel, guter alter Zeit
Entlehnt, birgt nun moderne Nichtigkeit.
Da schleift und stelzt ein blöder Mummenschanz,
Ein Landsknechtminnespiel und „Gowenanz"
Mit Heil und Hal und Phrasenspuk verbrämt,
Der totem Kunstgebrauch sich anbequemt.
O wie den Herrn, die nichts zu sagen hatten,
Die fremde Schnörkelrede kam zu statten!

Nicht viel Besseres ist von Wolffs Romanen in Prosa zu sagen.

Vornehmlich durch den ungeheuren Bucherfolg Wolffs wurde die laute Empörung der jungen Schriftsteller um die Mitte der achtziger Jahre genährt. Sie schimpften auf die Verderbung des literarischen Geschmackes durch solche Versemacherei, und in den meisten Literaturgeschichten steht ähnliches. Wolff, Baumbach und die Andern haben den Geschmack niemandes verdorben, der einen Geschmack hatte. Für die wahrhaft literarisch Gebildeten kamen sie selbst auf der Höhe ihres Buchhandelsruhmes niemals in Betracht, und die Ungebildeten werden zu allen Zeiten nach solchen Büchern verlangen. Die große Walze der Literaturentwicklung geht über all dergleichen dichterische Fabrikarbeit erbarmungslos hinweg.

Von **Rudolf Baumbach** aus Kranichfeld in Thüringen (1840—1905) lebt wenigstens noch das eine und andre frische Liedlein, so die Lindenwirtin und das Gedicht mit der tröstlichen Strophe:

Was die Welt morgen bringt,
Ob sie mir Sorgen bringt,
Leid oder Freud?
Komme, was kommen mag,
Sonnenschein, Wetterschlag,
Morgen ist auch ein Tag,
Heute ist heut!

Seine Lieder eines fahrenden Gesellen, Spielmannslieder und manche andere Sammlungen haben nur den einen Fehler, daß ihrer viel zu viele sind: Hunderte und fast alle in dem gleichen kneipseligen Bummelton. Das erträgt auch der jüngste Student nur in spärlicher Auswahl. Dichterisch wertvoller sind Baumbachs kurze Versgedichtchen, besonders die schelmischen, während seine größeren Erzählungen Zlatorog, Truggold und andere kaum zum Mittelgut ihrer Gattung gehören. Immerhin wird ihm durch das deutsche Kommersbuch noch für sehr lange Zeit ein freundliches Gedenken gewahrt bleiben. Von irgend welchem Einfluß auf die Entwicklung deutscher Dichtung ist auch Baumbach nicht gewesen, und zu literarischer Entrüstung gibt der unschädliche Trinklied-Klimperer wahrlich keinen Anlaß.

Mit den Erfolgen Wolffs wetteifert noch heut ein katholischer Dichter, **Friedrich Wilhelm Weber** (1813—1894) aus Alshausen in Westfalen. Seine Verserzählung **Dreizehnlinden** (1878) hat es bis jetzt auf 110 Auflagen gebracht, also auf mehr als selbst Julius Wolff, Baumbach, Dahn und Ebers. Die Katholiken feiern nämlich in Weber ihren größten neuzeitlichen Dichter; aber auch in protestantischen Kreisen hat seine Dichtung sehr viele dankbare Leser gefunden. Sie erzählt in edler, nur sehr eintöniger Form, kurzen

gereimten Trochäen, in mehr als 2000 Strophen, eine Geschichte aus den ersten christlichen Zeiten Deutschlands, nicht ohne dichterische Stimmung. Wertvoller sind seine Gedichte, davon einige mit echtlyrischem Ton, und manche schöne Ballade, so z. B. die vortrefflich erzählte Der Handschuh. Auch unter seinen Verssprüchen ist des Guten nicht wenig.

Von den Schwaben schlägt **Eduard Paulus** aus Stuttgart (geb. 1837) die Brücke zwischen der alten schwäbischen Schule und der Gegenwart. Ein geistreicher und zugleich empfindungsreicher Dichter, ein Meister des in eine feine Spitze auslaufenden Sonetts und des derb zupackenden Sinnspruches von der Art etwa dieses:

Sei gänzlich Wurm, sei Wurm an sich,
Und auf dem Bauch so lange,
Bis daß sie anerkennen dich;
Dann aber wachse fürchterlich
Empor zur Riesenschlange.

Der Abschnitt „Humoristika" in seiner Gedichtsammlung sollte ihn auch über Schwaben hinaus bekannt machen.

Neben ihm verdient **Karl Weitbrecht** (1847—1904) aus Neuhengstedt bei Calw, der Nachfolger Vischers am Stuttgarter Polytechnikum, ehrenvolle Erinnerung als ein kräftiger Verserzähler und feiner Liederdichter. Sein Gedicht „Fahr über" im Schwäbischen Dichterbuch läßt seinen frühen Tod doppelt bedauern.

Albert Möser aus Göttingen (1835—1900) wird von einer kleinen treuen Gemeinde für einen unserer großen Dichter gehalten, hat sich aber mit seinen Gedichtsammlungen nicht siegreich durchgesetzt. Er erinnert an Martin Greif in der stillen Einfachheit der Empfindung, hat aber vor diesem die Begabung zur Ballade voraus. Der Grund, warum Möser, eine echte Dichterseele, nicht durchdringt, liegt in der Marklosigkeit seiner Sprache; er findet nicht das schlagende Wort, das im innern Ohre haftet. — Albert Möser hat die Gedichte des Vlamen Pol de Mont durch feinfühlige Übersetzungen bei uns eingeführt.

Daß **Victor Blüthgen** (geb. 1844 in Zörbig) nicht nach Verdienst gewürdigt wird als einer unserer liebenswürdigsten Sänger, mag an Zufälligkeiten, wohl auch an seiner so unzeitgemäßen Bescheidenheit liegen. Blüthgens Kinderlieder gehören zu den feinsten ihrer Art; auch als humorvoller Erzähler kommt er nicht allzuweit hinter Heinrich Seidel.

Am höchsten unter den Lyrikern dieses Zeitraums, hinter den ganz großen, im Eingange des Kapitels genannten Meistern steht **Heinrich Vierordt** aus Karlsruhe, geb. am 1. Oktober 1855. Ohne irgend welchen Lärm hat er sich im letzten Vierteljahrhundert langsam, aber mit wachsendem Nachdruck seinen Platz erobert. Bis jetzt liegen neun Gedichtsammlungen von ihm vor, und aus ihnen hat Ludwig Fulda mit strengsichtender Freundeshand ein Auslesebändchen zusammengestellt (1905), in dem nichts Mittelmäßiges stört. Danach muß Heinrich Vierordt als der gegenständlichste unter den zeitgenössischen Lyrikern gelten. Seine Gegenständlichkeit ist geradezu bildhauerisch, und er darf mit allen Ehren neben Konrad Meyer, dem Meister bildnerischer Lyrik, genannt werden. Wo andre Menschen, selbst solche mit hellen Augen, nur scharfe Sinneseindrücke empfangen, da erblickt Vierordt ein fertiges Dichtungsbild. Dazu kommt eine ungemeine Schlagkraft und Sinnenhaftigkeit des Ausdrucks. Es gibt wenig neudeutsche Dichter mit so reicher Wortschöpfung wie Vierordt, und seine Sprachgebilde erzeugen das Gefühl der Selbstverständlichkeit nach einiger Überraschung. Als Probe stehe aus der Sammlung „Gemmen und Pasten" (1902) das Gedichtchen „Blumenmosaik in Assisi":

Von kunstbeflissnen Knabenhänden
Gewirkt, wie weicher Teppich Samt,
Auf stein'gem Pflaster aller Enden,
Ein Himmel voller Sterne flammt:

Die Sterne sind von goldnem Ginster,
Von grünem Fenchel, rotem Mohn,
Voranzuglühn durchs Gassenfinster
Bei der Frohnleichnamsprozession.

Die Sohle tritt mit scheuem Zagen
Auf lichten Blütensternenglanz —
Lautlos, wie geisterhauchgetragen,
Schwebt Inful, Baldachin, Monstranz.

Zu wünschen wäre, daß ein Künstler mit der so seltenen Gabe der Gestaltung sich auch an größere erzählende Versdichtungen wagte; kleine Ansätze dazu finden sich schon hier und da bei ihm.

Der am 8. April 1852 in Breslau geborene Prinz **Emil zu Schönaich-Carolath**, unter dessen Ahnen Christoph von Schönaich, der Gegner Klopstocks, ist ein Lyriker von sehr starker Begabung, und wo er nichts als Lyriker im Liede sein will, da greift er Töne, die ins Herz dringen. Der auf den Höhen der Gesellschaft geborene Dichter hat offenbar ein reiches Innenleben geführt: nichts Menschliches ist ihm fremd geblieben, und von einem besondern Standesgefühl findet sich bei diesem wahrhaft vornehm denkenden Edelmann und Adelsmenschen keine Spur. Gedankenfülle und Empfindungsleben schweben bei ihm nicht immer in dem für den Lyriker notwendigen Gleichgewicht: der Gedanke spricht mit, wo wir nur Empfindung vernehmen wollen. Wo er sich aber nur dichterisch auslebt, da gelingen ihm kleine Meisterstücke, so das in seiner ersten Sammlung „Lieder an eine Verlorene“:

Grauer Vogel über der Heide,
Der klagend die Heimat mied,
Ich glaube, wir beide, wir beide
Haben dasselbe Lied.

Es hat dir ein Sturm aus Norden
Zerstört das heimische Nest;
Auch mir ist entrissen worden,
Was mein ich wähnte so fest.

Wir wollen zusammen singen
Das Lied vom verlorenen Glück
Und wollen uns weiter schwingen
Und nimmer kehren zurück.

Und als Probe der starken sozialen Ader dieses Prinzen stehen hier die Schlußverse des schönen Gedichtes „Über dem Leben“, die der Seraph an der Himmelspforte der Seele des hart gewesenen Reichen zuruft:

Ich bin der Schmerz, der Menschheit Schmerz benannt.
Wohl stand ich oft mit kummerfahlen Wangen
Im Marktgewühl; du bist vorbeigegangen.
Da hilflos ich, verlassen, unbekleidet,
Hast du dein Herz im Schauspielhaus geweidet.
Als mich gewürgt des Hungers hagre Kralle,
Hast du, für mich, gespeist beim Armenballe. —
— Du warst kein Held des Liebens noch des Hassens,
Du warst der Mann des lauen Unterlassens. —
— Du hast gehört der Menschheit Jammerschrei
Und gingst vorbei.

Auch in der Verserzählung hat sich Schönaich mit Erfolg erprobt; „Sulamith“ und „Neben Gewittern“ zeugen von ungewöhnlicher Gestaltungskraft. Von seinen Prosanovellen seien genannt: Tauwasser und Die Kiesgrube, die letzte ein Stück Wirklichkeit von ergreifender Gewalt, wohl das Wertvollste, was Schönaich in Prosa geschrieben, in all seiner grassen Unerbittlichkeit nur der Ausdruck einer Seele voll des großen Mitleids für alles Atmende, Tier oder Mensch.

Unter den **österreichischen Sängern** dieses Zeitraums gebührt eine der ersten Stellen dem in Wien 1833 geborenen **Ferdinand von Saar**. Er gilt vielen auch als ein bedeutender Novellendichter, namentlich durch die Erzählung „Der Steinklopfer“; doch steht er als solcher nur in einer langen Reihe gleich oder höher begabter heutiger Erzähler. Ihm fehlt zur echten Novelle die Meisterschaft der Beschränkung auf das einzig Notwendige. Schneidet man das reiche Rankenwerk seiner Erzählungen weg, so bleibt ein gar zu dünner Kern. Wertvoller sind seine **Gedichte**, aus denen zuweilen volle Glockentöne einer starken Empfindung erklingen. Die Klippe für Saars Lyrik ist die Unsicherheit seines Geschmackes: mitten in ein lyrisch echt einsetzendes Lied hinein drängt sich die blanke Prosa:

Wie alles kam? So manches kommt im Leben —
Begreift ihr das Warum, das Wie und Was?

Wo er sich der Prosa erwehrt, da erinnert er an die paar besten Stücke bei Gilm, so in „Trauer“:

Frühe schon aus leisem Schlummer
Stört mich auf der wache Kummer,
Und mit stummgetragner Pein
Schreit' ich in den Tag hinein.

Immer schwerer das Vollbringen,
Immer seltner das Gelingen,
Und es schwindet die Geduld —
Und ich fühl' die eigne Schuld.

Fühl' es mit geheimem Beben:
Uferlos verrinnt mein Leben
In ein Meer voll Qual und Not —
Komm', o komme, Tod!

Höher steht der Lyriker **Stephan Milow** (Stephan von Millenkowics), geb. am 9. März 1836 in Orsova. Er lebt in stiller Dichtereinsamkeit in Görz, und wer sich der Einsamkeit ergibt, ach der ist bald allein und wird von dem lauteren Chor übertönt. Milow, nicht Hamerling, war und ist der bedeutendste **Sänger** unter den Österreichern seines Zeitalters. Ein Auswahlbändchen seiner Gedichte würde dies auch denen erweisen, die sich, wie es leider so oft geschieht, durch die allzu zahlreichen Gedichtbände eines

Zeitgenossen nicht hindurchzulesen wagen. Mit starker Empfindung verbindet er Kraft und Eigenton des Ausdrucks, und der so vielen österreichischen Dichtern verderblich gewordenen Neigung zur philosophischen Verbrämung der Lyrik hat er meist widerstanden. Ein wenig an Storms nur fein andeutende Art erinnert eines seiner besten Gedichte:

Ewig.

Aus tausend Knospen bricht die Kunde:
Es ist nur Täuschung aller Tod!
So klingt es schmetternd in der Runde,
So spricht das goldne Morgenrot.

Wir stehen unter Blütenbäumen —
Mit Jubel dank' ich's, daß du mein,
Und rufe laut in sel'gen Träumen:
O dieses Glück muß ewig sein!

Da fallen welke Blüten nieder,
Es schauert leis der Lenz im Wind:
Ja, ewig! sagst du lächelnd wieder
Und blickst auf unser spielend Kind.

Der mannhafte Sänger aus Österreich **Karl Proell** (geb. in Graz 1840) lebt schon lange in Berlin, als ein weitvorgeschobener Wachtposten zur Verteidigung seiner deutschen Stammesbrüder. Als Erzähler („Moderner Totentanz"), als Liederdichter, als politischer Schriftsteller hat er sich einen guten Namen gemacht, und als getreuer Eckart des in seinem Volksleben von Feinden ringsum bedrohten deutschen Österreichs ist er einer der edlen, aufrechten Eideshelfer für den unvertilgbaren und am letzten Ende siegreichen Idealismus.

Auch der Österreicher **Otto von Leixner** (geb. 1847 in Saar in Mähren) lebt seit Jahren in Berlin, zuletzt als Herausgeber der Deutschen Romanzeitung. Von seinen selbständigen Arbeiten sind die Sinnsprüche erwähnenswert.

Den Schweizer **Karl Spitteler** aus Liestal (geb. am 24. April 1845) hat Fontane einmal als einen von der „Untergrundliteratur" bezeichnet. Er meinte damit einen von den nicht gar Wenigen, die bei Lebzeiten nicht durchdringen können und übersehen werden, obgleich sie zu den Wertvollen gehören. Spitteler ist ein eigensinniger Eigener, und da er fernab vom Literaturgetriebe in vornehmer dichterischer Bescheidenheit hingelebt hat, so hat ihn die laute Welt nicht recht vernommen. Das ist vielleicht verdrießlich für ihn, den's trifft; in der Literaturgeschichte kommt aber auch für solche Untergrunddichter der Tag, und zum Glück lebt Spitteler noch in voller Frische, um die Früchte seines reichen Künstlerlebenswerkes zu genießen. Man hat an seinen Gedichten nörglerisch allerlei getadelt, sogar seine schweizerische Sprachfärbung, die doch nur wie ein Schönheitsmal wirkt; hat ihn anders haben wollen, mehr nach der Schablone, und hat nicht begriffen, daß Spitteler dann eben nur einer von vielen sein würde. Er denkt und empfindet auf *seine* Art, und da er ein starker Denker und tiefer Empfinder, dazu ein kerniger Sprachformer ist, so müssen wir ihn uns auch da gefallen lassen, wo er der herkömmlichen Meinung in die Quere dichtet. Unter seinen Prosa- und Verserzählungen ist vieles Ausgezeichnete, das Beste wohl das Idyll „Gustav" (1892), eine Schöpfung voll prächtigen Humors. Dennoch wird seine Bedeutung auf seinen Gedichten ruhen, auf den Sammlungen Extramundana, Schmetterlinge, Balladen usw. Besonders als Balladendichter steht er unter den ersten seiner Zeit, und es kann kommen, daß schon eine nahe Zukunft ihn hierin neben seinen Landsmann Meyer stellt. Er gebietet über die dichterische Erfindung, er meistert die reife Kunstform, und ihm gehorcht das eine, das einzige Wort, das in der echten Dichtung jedem Dinge gebührt. Eine Ballade wie „Die jodelnde Schildwache", deren Wiedergabe nur die Länge verbietet, reicht allein hin, um in Spitteler einen unserer Besten zu erkennen. Der Raum gestattet als Probe nur eines seiner kleineren Gedichte, zum Glück eines seiner schönsten:

Das Gastmahl.

Mir träumt', ich säß' an einem langen Tisch
In meiner Heimat, oben unterm Nußbaum.
Vor meinen Augen wuchsen aus dem Anger
Traute Gestalten, reichten mir die Hand
Zum Gruß und setzten fröhlich sich zum Mahl.
Ich sprach: „Die Zahl ist voll, laßt uns beginnen."
Da kam verspätet eine schöne Frau.
Sie suchte, zählte und errötete.
„Ist hier für mich kein Plätzchen?" „Nein", verbot ich.
Da senkte sie die Stirn und lief geschwind
Den Tisch entlang hinüber nach dem Nußbaum.
Dort auf dem Acker kauernd, streute sie
Mit vollen Händen Erde auf ihr Haupt.
Und ich ging hin zu ihr und hob sie auf
Und küßt' ihr weinend das entsühnte Haupt.

Die Betrachtung der Sänger jener Zeit wäre unvollständig ohne die der Schälke. Der Hamburger **Julius Stettenheim** (geb. 1831), lange der Herausgeber und Hauptdichter des Witzblattes Wespen, hat in lustigen Versen und in Prosa die heilsame Pritsche des Hofnarren der Weltgeschichte mit Geschick geschwungen und sich durch seine Erfindung der Gestalt des unverfrorenen und in allen Schlachtenwettern unentwegten „Wippchen" ein bleibendes Denkmal gesetzt. Unsern Schatz geflügelter Worte hat er durch die Bitte „Verzeihen Sie das harte Wort" bereichert.

Neben ihm hat **Richard Schmidt-Cabanis** (1838—1903), einer der echtesten Berliner, in das Narrengeschrei der Zeit seine Spottglöcklein ertönen lassen. Von erschütternder Komik sind vor allen seine Verulkungen der Jüngstdeutschen, die „Pessimistbeetblüten jüngstdeutscher Lyrik" (1887).

Drittes Kapitel.

Vischer.

(1807—1887.)

Allda, in dem Schwabenstamme,	Aus erweichtem Urweltschlamme,	Herb und derb und grüblerisch.
Der ein komisches Gemisch	Und des Tiefsinns heiliger Flamme,	(E. Paulus.)

Der letzte der großen Schwaben, Vischer, der mit Uhland und Mörike befreundet gewesen und noch Hölderlin gesehen hatte, steht hier zwischen den Lyrikern und den Erzählern, weil er durch seine zwei dichterischen Hauptwerke zu beiden gehört. Er müßte genau im Mittelpunkt dieses Zeitabschnittes stehen; denn mehr als durch seine Dichtungen hat er als unser größter Kritiker nach Lessing, aber auch durch seine persönliche Würde wie das Gewissen der deutschen Literaturwelt gewirkt. Hebbel selbst bekannte nach einem Aufsatze Vischers über das Drama Maria Magdalena: „Diesem harten, schroffen Geist so viel abgezwungen zu haben, schlage ich hoch an; es gereicht mir zur inneren Beruhigung." Aus jener Zeit stammt das noch bis heute fortwirkende Schubfachwort von dem „Ästhetiker" Vischer, das der Geltung des Dichters Vischer im Wege steht. Hier wird gebührender Weise mehr von dem Dichter als von dem Ästhetiker die Rede sein.

Friedrich Theodor Vischer wurde am 30. Juni 1807 in Ludwigsburg in einem protestantischen Pfarrhause geboren. Ob der große Erzbildner Peter Vischer, den er in einem Gedicht „Du wackres Ahnenbild" nennt, wirklich sein Vorfahr gewesen, steht nicht fest. Auf dem Gymnasium in Blaubeuern waren Strauß und Gustav Pfizer seine Genossen. Von 1825 bis 1830 studierte er im Tübinger Stift Theologie, nebenbei Hegelsche Philosophie, gab nach bestandener Prüfung den Predigerberuf auf und wurde Privatdozent an der Universität Tübingen für Ästhetik und deutsche Literatur. Es folgten Reisen in Italien und Griechenland, worauf er 1844 Professor wurde. Seine lebhafte Teilnahme an den Geschicken Deutschlands trug ihm die Wahl zum Abgeordneten für die Frankfurter Nationalversammlung ein. Der heimischen Regierung als Erzliberaler verdächtig, nahm er 1855 einen Ruf der Universität Zürich an, kehrte erst 1866 in die Heimat zurück und wirkte über 20 Jahre als Professor für Literatur am Stuttgarter Polytechnikum. Seine dort gehaltenen Vorlesungen waren das Bedeutendste, was es bei seinen Lebzeiten in Deutschland an Würdigung der Kunst durch einen Künstler und Gelehrten gab, und keiner, der das Glück gehabt, ihn zu hören, wird je den Klang seiner Stimme und die überzeugende Gewalt seiner Lehre vergessen. Nachdem er im Sommer 1887 die herrliche Feier seines achtzigsten Geburtstages erlebt, schied er auf einer Reise am 14. September 1887 in Gmunden von seiner ihn aufs höchste verehrenden Gemeinde.

Vischer war eine der Naturen, in denen Menschenwesen und Geisteswerk in völligem Einklang stehen. Er hat nie eine Zeile geschrieben, die nicht aus dem Mittelpunkt seines Wesens floß. Wahr, gerecht, straff, grimmig und doch weich, voll Leidenschaft und Selbstzucht: ein wahrer Professor vornehmster Sittlichkeit. Streng wie Carlyle und Ruskin, an die er vielfach erinnert, aber voll der sonnigen Lebensfreude, die den beiden ewig düstern



Friedrich Vischer.
(1807—1887.)

Zu S. 968.



Engländern zur bezwingenden Größe gefehlt hat. Kein deutscher Dichter hat das Alter so heiter besungen wie Vischer; keiner bis zuletzt, nach dem Verlöschen aller andern Leidenschaften, so lebendig „die eine behalten: den Zorn auf das Schlechte, das Gemeine". In seiner äußeren Erscheinung wie in seinem Wesen war fast noch mehr von einem alten Obristen als von einem Professor.

Erst mit 72 Jahren überraschte der Ästhetiker Vischer die deutsche Leserwelt durch seinen Roman **Auch Einer** (1879), der seitdem zu einem klassischen Lebensbuche für die besten Leser geworden. Letzthin konnte sogar eine Volksausgabe erscheinen. Möglich, daß Vischer durch Carlyles seltsames Buch Sartor resartus Anregung empfangen hatte; das würde aber nichts an der einzigartigen Bedeutung dieses geistreichsten, wunderlichsten, abstoßendsten und fesselndsten Romans neuerer Zeit mindern. Es ist sehr überflüssig, sich über die krause Form von Auch Einer aufzuhalten; Vischer selbst sprach zu Keller von der „närrischen Komposition", die aber doch Stil hat, weil sie durchaus dem seltsamen Inhalt entspricht. Wieviel Persönliches in den Roman hineinverwoben ist, werden die „Germanisten" der Zukunft in tiefsinnigen Abhandlungen ergründen. Zwei Worte Vischers, aber nicht bloß als Worte, sind in den Sprach- und Gedankenschatz der Gebildetsten übergegangen: von der „Tücke des Objekts" und von dem „Moralischen, das sich immer von selbst versteht", d. h. verstehen sollte. Daß Auch Einer noch in keine fremde Sprache übersetzt wurde, beweist, wie viel die deutsche Literatur andern Völkern noch zu schenken hat.

Die Aufregung über Vischers Roman hatte sich kaum beruhigt, als von dem 75jährigen Dichter der Band **Lyrische Gänge** erschien (1882), eine der wertvollsten Gedichtsammlungen des letzten Menschenalters, fast auf gleicher Höhe mit denen Kellers und Meyers. Frühe und späte Früchte, herbe und süße, werden darin vereinigt. Lieder- und Gedankendichtung, anmutiges Getändel und herzzerreißende Klagelaute, Liebe und Zorn in einer Mischung, wie sie in keiner Sammlung je vorher dagewesen. Die Leiter der Gefühle reicht von dem Totenklagelied „Mein Kätzchen:

Es suchen dich die alten Freunde
In jedem Winkel aus und ein,

Du warst der liebenden Gemeinde
Was einst der Max dem Wallenstein

bis zu solchen erschütternden Klängen wie in den „Faustischen Stimmen".

Frage.

Einst wird die Weltposaune dröhnen,
Und mächtig aus des Engels Mund,
Ein lauter Donner, wird es tönen:
Du, Erde, öffne deinen Schlund!

Sie schüttelt träumend ihre Glieder,
Und alle Gräber tun sich auf
Und geben ihre Toten wieder,
Die kommen staunend Hauf zu Hauf.

Dann, wenn, den großen Spruch zu sprechen,
Der Ew'ge sich vom Stuhl erhebt,
Und stockend alle Herzen brechen
Und Todesangst die Welt durchbebt,

Und laut erkracht des Himmels Krone —
Dann ringsum Schweigen fürchterlich —,
Dann will ich stehn vor seinem Throne
Und fragen: Warum schufst du mich?

Dazwischen die leidenschaftlich zärtlichen, die rührenden, die ernstscherzenden Gedichte wie: Jetzt schnaube nur, Dampf, und brause —, Sie haben dich fortgetragen —, Daß die Lerchen wieder singen — lauterste lyrische Töne, unvergängliche Bereicherungen unserer echten Liederdichtung. Daß sich die Tondichter diese und viele andre Perlen bisher haben entgehen lassen, ist verwunderlich. Zu den schönsten Stücken der Sammlung gehören auch die beiden Gedichte aus dem französischen Kriege, wahre Perlen vaterländischer Poesie: Zwei Brüder, An Uhlands Geist, dieses letzte aus „Ems 1871, als an der Wirtstafel ein Kellner aufwartete, der Sonntags zwei Orden trug" (davon einer das eiserne Kreuz!). Es packt uns ernst mitten im Lächeln, wenn es darin heißt:

Da diente er bei andrem Schmause
Dem fürchterlichen Schlachtengott
Im mörderischen Kugelsause

Bei Mars-la-Tour und Gravelotte.
Mit seinem Volk in Wehr und Waffen

Hat er im blutgestriemten Feld
Redlich am Reiche mitgeschaffen,
Zugleich ein Kellner und ein Held.

Fast möchte man dieses Gedicht das Vischerischste der Sammlung nennen, stände in ihr

nicht das unvergleichliche „Heldengedicht" von der Ischias. Unvergleichlich, denn nicht die deutsche noch eine fremde Literatur hat eine Dichtung von solcher Erhabenheit des Humors aufzuweisen. Die Urgewalt der Natur mit ihrer Gesundungskraft, ihrer Grausamkeit und Unerbittlichkeit als Prüferin und Richterin hat nie zuvor einen so hinreißenden dichterischen Ausdruck gefunden. Dabei ist das Werk, das die Begegnung des bresthaften Dichters mit der Allmutter Natur in eigner Person schildert, voll dramatischer Spannung, und mit Recht nennt Weltrich die Hauptstelle „Shakespeares würdig". Es ist die, wo die Natur den leidenden Dichter gepackt hat, ihn hoch in Lüften hält und ihn zu ersäufen droht, wenn er nicht die Wahrheit spreche auf die Frage: „Bist du immer wahr gewesen?" Die kleinen Lebenslügen will sie ihm verzeihen, aber:

Wissen will ich, ob du dem Wahren,
Wo du es selber mit klaren
Augen erkannt und wo man es voll
Und ganz erwarten darf und soll,
Ob du da in deinem ganzen Leben
Der Wahrheit hast die Ehre gegeben.

Es soll gebildete Deutsche geben, die dieses Meisterstück deutschen Humors nie gelesen haben!

Von seinen mancherlei scharfen Sprüchlein sei als Probe das beste hergesetzt, auf die Gattung der „moralischen" Literaturgeschichtenschreiber:

Ein Moralischer.

Wir sprachen von Hamlet, von Tasso
Und ihres Lebens Fracasso,
Von Hölderlin, von Heinrich Kleist,
Wie sie der Wahnsinn packt, zerreißt,
Kurzum von tragischen Seelen.
Da begann er gestreng zu schmälen,
Mit Salbung sprach er von Maß und Pflicht,
Vernunft und moralischem Gleichgewicht,
Saß breit auf stattlichem Gesäß
Und aß behaglich ein gut Stück Käs.

Daß Vischer ein Dichter sei, hätte man in Deutschland schon vor den Lyrischen Gängen wissen können: seine 1867 erschienenen Epigramme aus Baden, gegen die Schmach der Spielhöllen auf deutschem Boden, waren wie die Satiren Juvenals die Beredsamkeit eines empörten Herzens und haben ihr Teil zur Wegwischung jenes Schandfleckes getan. Und zur Dichtung von 1870 ist nachzutragen sein komischer Heldengesang von „Schartenmeyer": Der deutsche Krieg, der mit seiner Mischung aus Biedermeierton und würdigem Ernst zum Besten gehört, was der Krieg an Literatur hervorgebracht hat. Er verdient die Wiedergabe einer kleinen Probe (über den Prinzen Lulu, der selbst eine Kugelspritze abgefeuert haben sollte):

Ist nun das nicht eine Sünde
An so einem jungen Kinde,
Das noch nicht ist konfirmiert,
Daß man es zum Blutdurst führt?

Auch der Dritte Teil des Faust war schon 1862 erschienen, hatte aber damals wenig Eindruck gemacht. Eine neue Bearbeitung (1886) reizte einige übergoethereife Goethe-Philologen zu hellem Zorn und hat noch in neuster Zeit den Ingrimm derer unter ihnen erregt, die selbst keine Spur Goethischen Geistes, namentlich seines Humors, besitzen. Allerdings hätte keiner außer Vischer es wagen dürfen, den zweiten Teil des Faust durch einen hinzugefügten dritten auf seinen dichterischen Wert zu prüfen. Nur Vischer, der Fürst der deutschen Kritik, der Verfasser des noch immer besten Buches über Faust, der hervorragende Dichter, durfte das, und es ist unziemlich, wenn beliebige kunstlose Buchgelehrte sich herausnehmen, auf einen Mann wie Vischer wegen seiner Faust-Komödie geringschätzig hinabzuschimpfen, die ja den herrlichsten Hymnus auf Goethe und dessen Lebensdichtung enthält (vgl. S. 975).

Über Vischers Bedeutung als Kritiker hat Mörike das Wort gesprochen, das jedes andre überflüssig gemacht. Nach dem Lesen einiger Stellen des großen kritischen Hauptwerkes **Ästhetik** schrieb er (1851) an den ihm befreundeten Verfasser:

Es ist eine riesenmäßige Arbeit! Die Welt umfassend und durchdringend! Merkwürdig ist mir insbesondere an Dir die herrliche Vereinigung des spekulativen Vermögens mit den höchsten Eigenschaften des geborenen Künstlers.

Der Dichter hatte hier den Dichter mehr als ein Menschenalter früher als die Gelehrtenwelt richtig gewürdigt. Auch die gesammelten kleineren Schriften: Kritische Gänge und Altes



Konrad Meyer.
(1825—1898.)

Zu S. 971.

und Neues gehören zu unsern klassischen Werken über Literatur und Kunst. Darin steht u. a. der grundlegende große Aufsatz Vischers über Keller; darin auch seine Schrift „Mode und Cynismus" gegen die abscheuliche Frauenkleidung um die Mitte der 70er Jahre. Was alle Aufsätze dieser Bände noch heute so wertvoll macht, ist ihr höchst persönlicher Ton; es spricht daraus nicht bloß der große Gelehrte, sondern eben so sehr der große Mensch zu uns.

Die seit einigen Jahren erscheinenden Vorlesungen Vischers über Shakespeare verstärken noch den Eindruck seiner außerordentlichen Gabe zur Erfassung künstlerischer Schöpfungen. Robert Vischer bereitet die sehnlich erwartete Veröffentlichung der Vorlesungen seines Vaters über deutsche Literatur vor und wird um Beschleunigung gebeten.

Über Vischers Sprache und Stil möge ein Dichter urteilen. Mörike schrieb dem Freunde, vor ihm stehe „wenn ich etwas Neues, von Dir selbst Ausgegangenes las, Dein Vischer-Individuum in hellster lachender Beleuchtung". In der Tat gehörte Vischer zu den äußerst wenigen, an den Fingern einer Hand zu zählenden Schriftstellern, deren Rede- und Schriftsprache beinah zusammenfallen. Wer einer Vorlesung Vischers beigewohnt hat, der hört ihn sprechen, wenn er einen seiner nur geschriebenen Aufsätze liest. Von packender Anschaulichkeit des Wortschatzes, genährt aus den Tiefquellen der Mundart, bereichert durch glückliche Eigenschöpfungen, z. B. „brecherisch" für gewisse Zustände des öffentlichen Lebens, so ist Vischers Stil, und wie der Stil der Mann. Er starb, als ein neues Dichtergeschlecht sich mit viel mehr Lärm als künstlerischem Vermögen an die Stelle des alten zu setzen begann. Daß kein Kritiker mit so seherischem Auge für das wahrhaft Große wie Vischer damals lebte, war für die Dichter und Leser ein verhängnisvoller Mangel.

Viertes Kapitel.

Die großen Erzähler.

1. — Konrad Meyer.

(1825—1898.)

In meinem Wesen und Gedicht Allüberall ist Firnelicht, Das große stille Leuchten.

Wie Vischer den deutschen Lesern den Schweizer Meister Gottfried Keller offenbart hatte, so war er auch der Erste, der aus wenigen Gedichten die Zukunft des andern großen Schweizers des 19. Jahrhunderts erkannte. **Konrad Meyer**, erst seit 1877 Konrad Ferdinand genannt, wurde am 11. Oktober 1825 in einem wohlhabenden und angesehenen Züricher Beamtenhause geboren. Er gehörte nicht zu den Wunderkindern, sondern zu jenen langsam reifenden Gewächsen, die ihre Früchte spät tragen. Als Achtzehnjähriger wurde er zur Weiterbildung nach Lausanne geschickt, wo er sich „widerstandslos den neuen Eindrücken der französischen Literatur hingab" und sich das Französische bis zur schriftlichen Handhabung aneignete. Dann folgte eine unglückselige Zeit entschlußlosen Hindämmerns, ein Schwanken zwischen Rechtswissenschaft, Malerei und Dichtung, die Entmutigung des angehenden Dichters durch den Rat Gustav Pfizers, „die Poesie an den Nagel zu hängen", bis selbst die früh verwitwete Mutter in den verzweifelten Ruf ausbrach: „Ich erwarte von ihm nichts mehr in dieser Welt." Aber über dem Dichter leuchten besondere Sterne, und aus dem Abgrund der Hoffnungslosigkeit entstiegen ihm nach und nach die hellen Gebilde gestaltender Phantasie. Von den Bekannten war es einzig die später berühmt gewordene Frau Johanna Spyri, die von Konrad Meyer etwas Bedeutendes hoffte. Ohne Beruf, mit kleinen Übersetzungsversuchen und geschichtlichen Forschungen beschäftigt, verlebte er die Jahre bis ins Mannesalter. Ein Aufenthalt in Paris, 1857, stärkte sein Verständnis für die bildende Kunst; eine Reise durch Italien, 1858, steigerte seine Neigung für die dichterischen Stoffe der Vergangenheit, vornehmlich der Renaissance. Erst mit 39 Jahren, 1864, ließ er ohne Namen ein Bändchen Gedichte: Balladen erscheinen. Pläne zu Erzählungen in Versen und Prosa stiegen auf; 1866 besuchte er das Engadin, den Schau-

platz seines Romans Jürg Jenatsch, und empfing den unauslöschlichen Eindruck der Via Mala, der nachmals in der „Richterin" lebendig wurde. In Zürich wurde er dann mit Keller und Kinkel bekannt. Erst als Fünfzigjähriger fand er das volle Glück in einer Liebesehe, das sich in einem reichen Liederstrom ergoß. Nun erblühten ihm auch durch größere Dichtungen, Huttens letzte Tage voran, reicher Ruhm und die Freundschaft der Besten seiner Zeit. Seit 1887 hat er gekränkelt, vorübergehend sogar an verwirrender Schwermut gelitten, einem Erbteil der ihm durch Selbstmord entrissenen Mutter; am 28. November 1898 ist er ohne besondere Krankheit auf seinem eigenen Besitztum Kilchberg bei Zürich plötzlich gestorben.

Konrad Meyers dichterische Entwicklung steht mit ihrer Spätreife einzig in der Literatur unserer Großen da. Seine erste Prosanovelle Das Amulet hat er mit 44 Jahren vollendet. Wodurch er sich überhaupt zur deutschen Schriftstellersprache entschied, hat er selbst bekannt (S. 961). Am meisten hat wohl die innerste Neigung zum Geschichtlichen seine Entwicklung verlangsamt und ihn dem frischen Leben ringsum abgekehrt: „Am liebsten vertiefe ich mich in vergangene Zeiten, deren Irrtümer ich leise ironisiere, und die mir erlauben, das Ewig-Menschliche künstlerischer zu behandeln, als die brutale Aktualität zeitgenössischer Stoffe mir nicht gestatten würde." Man beachte das französische „nicht" dieses Satzes!

Bei einem Züricher Dichter fragen wir nach seinen Beziehungen zu Gottfried Keller. Zu ihm, der ihn am meisten hätte ermutigen und fördern können, ist Meyer leider nie in ein volles, frisches Verhältnis getreten. Er feierte in Keller den überlegenen Dichter, wurde aber durch die allzu rauhe Schale des schmackhaften Kerns abgestoßen; und Keller bedauerte in einem Brief an Storm: „Es ist ewig schade, daß Meyer mir für den persönlichen Umgang verloren ist. Allein ich bin in diesem Punkte starr und intraitabel. Sobald ich an einem Menschen dieses unnötige Wesen und Sich-mausig-machen bemerke, so lasse ich ihn laufen." Keller selbst hat die eigentlichen Gründe des unausgleichbaren Gegensatzes im Dunkeln gelassen, weil ihm „der Mann für eine solche Sektion denn doch zu gut war". Dem Dichter Meyer ist er vollauf gerecht geworden (vgl. S. 974).

Konrad Meyers größere Erzählungswerke sind in dieser Reihenfolge entstanden und erschienen. Die Dichtungen in Versen: Huttens letzte Tage (1871) und Engelberg (1872); der Prosaroman: Jürg Jenatsch (1874); die Novellen (zwischen 1872 und 1891): Das Amulet, Der Schuß von der Kanzel, Der Heilige, Plautus im Nonnenkloster, Gustav Adolfs Page, Die Leiden eines Knaben, Die Hochzeit des Mönchs, Die Richterin (1885), Die Versuchung des Pescara, Angela Borgia. Sie sind ohne Ausnahme geschichtlichen oder halbgeschichtlichen Stoffes; der Gegenwart hat Meyer keine größere Dichtung verdankt: sie war ihm „zu roh und zu nah". Die großartigste unter den Erzählungen ist Die Richterin, die lieblichste Plautus im Nonnenkloster. Unbedeutend ist keine, vielleicht aber auch keine so zur Unsterblichkeit bestimmt wie Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe. Man rühmt nach Gebühr den großen Wurf, die feine Charakterschilderung, die edle Sprache in fast jeder Meyerschen Erzählung; jedoch eine gewisse Fremde und Starrheit richtet eine Scheidewand auf zwischen ihren Menschen und unsern Herzen. Es ist nicht bloß die Entrückung in die Ferne der Geschichte; es ist auch ein bestimmter Kunststil mit den Fehlern großer Vorzüge, der uns in Meyers Romanen, Novellen und Verserzählungen wertvolle Kunstwerke, aber nicht jene höchsten Schöpfungen genießen läßt, wie sie nur durch die völlige Verschmelzung von Kunst und Leben entstehen. Meyer selbst hatte ein dunkles Gefühl für diesen Hauptmangel, indem er den Jürg Jenatsch als „doch wohl sehr manieriert" bezeichnete und allgemeiner sprach von „dem starken Stilisieren (wie es Gottfried Keller zwischen Tadel und Lob nannte) und den besonders künstlich zubereiteten Wirkungen, die ihm im Blute stecken müßten". Ein zweiter Mangel ist die Übertreibung einer schriftstellerischen Tugend, der Kürze, bis zur Dunkelheit. Meyer fordert von dem Leser eine so angespannte Aufmerksamkeit, ja mitarbeitende Beherrschung des Stoffes, wie sie nicht streng zum Wesen

erzählender Dichtung gehört. Die größten Erzähler aller Literaturen sagen dem Leser kurz, aber deutlich alles, was not tut, und so ist es recht, denn Kunstgenuß soll edler Genuß bleiben, nicht schwere Arbeit werden.

Bei aller Bewunderung für Meyers Novellen muß einmal offen bekannt werden, daß die Dauer seines Ruhmes sicherer auf seinen Gedichten ruht. Es scheint auch, als ob sich jetzt diese Ansicht unter Meyers Verehrern regt. Der Dichter selbst hat von seiner Lyrik auffallend geringschätzig gedacht, ja sie „verachtet, weil sie mir nicht wahr genug erscheint", und bezeichnend für seine unwiderstehliche Neigung zum Geschichtlichen fügt er hinzu: „Wahr kann ich nur unter der dramatischen Maske sein", womit er die dramatische Erzählung meint. Aber wie das so bei Dichtern geht, die Stimmungen wechseln, und als Vorwort zu den Gedichten hat er doch später geschrieben: „Was da steht, ich hab es tief empfunden, Und es bleibt ein Stück von meinem Leben."

Die erste Gedichtsammlung erschien ohne Verfassernamen 1864: „Zwanzig Balladen eines Schweizers", von Vischer freudig begrüßt; sie wurden nachmals stark umgearbeitet. Eine zweite kleine Sammlung, mit Meyers Namen, kam 1869 heraus. Die eigentliche Ausgabe der Gedichte erschien 1882 und stellte Meyer sogleich in die vorderste Reihe unserer lyrischen Dichter. Neben vollendet schönen Balladen stehen darin ganz einfache Lieder, die nicht mehr verklingen werden. Hierzu gehört vor allen das Kleinod des Bandes:

Am Himmelstor.

Mir träumt', ich komm' ans Himmelstor
Und finde dich, die Süße!
Du saßest bei dem Quell davor
Und wuschest dir die Füße.

Du wuschest, wuschest ohne Rast
Den blendend weißen Schimmer,
Begannst mit wunderlicher Hast
Dein Werk von neuem immer.

Ich frug: „Was badest du dich hier
Mit tränennassen Wangen?"
Du sprachst: „Weii ich im Staub mit dir,
So tief im Staub gegangen."

Es gehört dazu auch das herrliche Gedicht „Ein bischen Freude":

Wie heilt sich ein verlassen Herz,
Der dunkeln Schwermut Beute?
Mit Becher-Rundgeläute?
Mit bitterm Spott? Mit freviem Scherz?
Nein, mit ein bischen Freude!

Wie flicht sich ein zerrißner Kranz,
Den jach der Sturm zerstreute?
Wie knüpft sich der erneute?
Mit welchem Endchen bunten Bands?
Mit nur ein bischen Freudei

Wie sühnt sich die verjährte Schuld,
Die bitteriich bereute?
Mit einem strengen Heute?
Mit Büßerhast und Ungeduld?
Nein, mit ein bischen Freudei

Zu den schönsten Stücken der Sammlung sind ferner zu zählen: das Lied vom „Firnelicht", Meyers lyrischer Heimatausweis; das überaus liebliche Gedicht „Liederseelen", worin ein Elfenchor dem Dichter das Geheimnis der Lyrik kund tut:

„Ich bin ein Wölkchen, gespiegelt im See."
„Ich bin eine Reihe von Stapfen im Schnee."
„Ich bin ein Seufzer gen Himmei empor!"
„Ich bin ein Geheimnis, geflüstert ins Ohr."
„Ich bin ein frommes, gestorbenes Kind."
„Ich bin ein üppiges Blumengewind —
„Und die du wählst, und der's beschied
Die Gunst der Stunde, die wird ein Lied."

Mindestens erwähnt müssen sodann werden: Bei der Abendsonne Wandern, und das nach der Erlösung aus dumpfem Hinbrüten entstandene Jubellied: Tag schein' herein! Und Leben, flieh hinaus! — ferner die Reisephantasie, mit den geheimnisvoll ergreifenden Schlußversen:

Daß ich einem ganzen vollen Glücke
Stillen Kuß auf stumme Lippen drücke,
Einmai nur in einem Menschenleben —
Aber nimmer wird es sich begeben!

Endlich der großartige „Chor der Toten", der unbewußt an ein Gedicht von Novalis anklingt (vgl. S. 717).

Von den erzählenden Gedichten ist das lieblichste: „Mit zwei Worten", das schaurigste: „Die Füße im Feuer"; und für Meyers zum Glück nicht fehlenden Humor zeugt das prächtige Lied „Alte Schweizer" von der päpstlichen Leibwache, die ein ihr gebührendes Geschenk fordert, sonst — „Wir versteigern dir den apostolischen Stuhl!" Hier ist edlerer Humor als in den besten Bummelliedern Scheffels.

Der in Fragen der Lyrik überstrenge Storm ist Meyers Gedichten nicht ganz gerecht geworden: „Ihm fehlt der unmittelbare, mit sich fortreißende Ausdruck der Empfindung,

oder auch wohl die unmittelbare Empfindung selbst. Sie muß bei ihm erst den Weg durch den Stoff nehmen, dann tritt sie oft überraschend zu Tage, so in dem Gedichte ‚Die gezeichnete Stirne'". Keller hingegen zog Meyers Gedichte den Novellen vor und schrieb an Storm: „Seine Bedeutung liegt in lyrischen und halbepischen Gedichten. Wenn er sie einmal sammelt, so wird es wahrscheinlich das formal schönste Gedichtbuch sein, das seit Dezennien erschienen ist"; aber nach der Veröffentlichung der Sammlung bekannte er uneingeschränkt: „Es ist seit Jahren nichts so Gutes im Lyrischen erschienen." Ähnlich lautete Paul Heyses Urteil, und den Kern treffen dessen Worte: „Es sind Sachen darin, die einem mitten in das Straßengewühl nachgehen; Bilder, die sich der Phantasie geradezu einbrennen." Er meinte damit gewiß die Meyer eigne Kunst, ohne Gesuchtheit lyrische Wortklänge anzustimmen, die man nie wieder vergißt, z. B. Verse wie: Geh und lieb' und leide, — Genug ist nicht genug, — Ein bischen Freude, — Mit edeln Purpurröten, — und so viele andere, die jeder Leser der Meyerschen Gedichte in Ohr und Herz nachklingen fühlt. Keller rühmte an ihnen „den ungewohnt schönen und kernigen Ton", und der jüngere Dichter Georg von Ompteda sang von Meyers Sprache überhaupt:

Die Sprache, die du meisterst, beugt sich dir,
Zu deiner Hand kommt sie zum Tönen schier.
Sie dröhnt und wettert, flutet, jauchzt und klagt,
Kein Ton der Menschlichkeit ist ihr versagt.
Das ungefügste Wort in deiner Hand,
Es fügt und schmiegt sich in der Verse Band.

Von Meyers wenigen Prosaaufsätzen sei der liebevolle über „Kinkel in der Schweiz" genannt, den er auf Bitten E. Engels für dessen „Magazin" 1883 schrieb; an diesen gerichtet wurde auch Meyers kleinmütige Äußerung: „Von meiner lyrischen Ader denke ich sehr mäßig."

Daß Konrad Meyer entgegen dieser allzu strengen Selbstkritik zu unsern größten lyrischen Dichtern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehört, steht jetzt fest. Wie eine ferne Zukunft über ihn urteilen wird, ist nicht leicht zu ermessen. Sie wird den Lyriker wohl noch höher stellen, als die Mitwelt, und sie wird die reife Künstlerschaft, „die echt stahlhaltige Kraft" nach Vischers Wort, in Meyers Erzählungen würdigen, etwas vom Tone der Bilder seines Landsmannes Segantini, selbst wenn sie sie einst nicht zu den ewigen Meisterwerken der Gattung rechnen sollte. An Gewissenhaftigkeit der Kunstarbeit, an nie befriedigter Sehnsucht nach der unbedingt vollkommenen Form hat kein Neuerer, nicht einmal Geibel und Heyse, den Schweizerischen Meister übertroffen. Seine Verslegende Engelberg hat er siebenmal umgearbeitet, und in der Handschrift seines Gedichtes Der tote Achill, die der Schreiber dieses Buches als Schatz bewahrt, stehen kaum zwei Worte hinter einander ohne feine Verbesserungen. Konrad Meyer war ein Kunstdichter ohne Anlage zum Volkstümlichen; er hat aber seine lyrischen Kunstgebilde bis auf jene Höhe emporgetrieben, wo sie mit edelster Volkskunst zusammentreffen.

Fünftes Kapitel.

Die großen Erzähler.

2. — Theodor Fontane.

(1818—1898.)

Was mir fehlte, war Sinn für Feierlichkeit. (Fontane.)

Um dieselbe Zeit als Konrad Meyer sich durch seine Gedichte und Novellen neben Keller stellte, errang im Norden ein etwas älterer Schriftsteller endlich die Anerkennung, die ihm lange vorenthalten worden war. Theodor Fontane ist ein Verspäteter wie Meyer: erst das Jahr 1882 brachte beiden, dem Züricher mit 57, dem Märker gar mit 63, die Fülle dichterischen Ruhmes. Sie gehören beide zu den Reifen, von denen wir nichts Anfängerisches kennen; aber mit einem deutlichen Unterschiede: Meyer ist in allen Dichtungen eigentlich ohne bestimmtes Alter oder immer auf der Mittagshöhe des Mannes; Fontane ist der ewig Jugendliche, der sich stets Verjüngende, der Dichter mit der „zweiten" oder gar dritten „Pubertät."



Theodor Fontane.
(1818—1898.)

Zu S. 974.

In Neu-Ruppin wurde **Theodor Fontane** am 30. Dezember 1819 geboren, lernte und übte die Apothekerei in Berlin, Leipzig und Dresden, wandte sich als angehender Schriftsteller 1844 nach England, wo er sich an der englischen Landschaft und Balladendichtung begeisterte; wurde Mitarbeiter deutscher Zeitungen daheim, dann wieder in England und arbeitete von 1859 bis 1870 in Berlin an der Kreuzzeitung, deren konservative Richtung seiner eigenen politischen Gesinnung entsprach. Als Kriegsberichterstatter wurde er 1870 wider Völkerrecht von den Franzosen gefangen gesetzt, was ihm den Stoff seines hübschen Buches „Kriegsgefangen" gab. Zurückgekehrt wurde er Theaterkritiker bei der Vossischen Zeitung, bis er, nach dem Erfolg seiner Romane, durch Paul Schlenther abgelöst wurde. In fleißigem Schaffen bis zum letzten Tage hat er in Berlin gelebt, in einer der Vorstadtstraßen, die durch ihren schnellen Wandel die ungeheure Umwälzung der Hauptstadt kennzeichnen; dort, in der Potsdamer Straße, ist er am 18. September 1898 plötzlich sanft gestorben.

In dem von Mommsen abgefaßten lateinischen Ehrendoktorbrief der Berliner Universität zu Fontanes 70. Geburtstag hieß es treffend: er sei ausgezeichnet gewesen „durch glückliche Vereinigung der ererbten französischen und deutschen Geisteseigenschaften: blühender Anmut und kraftvoller Männlichkeit". Fontane entstammte einer aus Südfrankreich eingewanderten Familie, und etwas Französisches im besten Sinne hat er als Mensch wie als Künstler sein Lebtag bewahrt. Am stärksten aber war doch das Märkertum in ihm ausgeprägt, noch mehr als das Berlinertum. Er war, was auf echt Berlinisch „wiwe" (vive) heißt: ein immer Jugendlicher, an allem Neuen Teilnehmender. Nichts von der abweisenden Greisengriesgrämigkeit Derer, die jedes aufstrebende junge Geschlecht furchtsam oder gar hämisch befehden. Meisterlich übte er die seltene Kunst, alt zu werden, ohne zu altern: er stand zur Jugend. Aus voller Seele schrieb er beim Aufkommen des Jüngsten Deutschlands die klugen Verse von den Alten und den Jungen:

> Ob unsre Jungen in ihrem Erdreisten
> Wirklich was Besseres schaffen und leisten,
> Ob dem Parnasse sie näher gekommen,
> Oder bloß einen Maulwurfshügel erklommen,
> Eins läßt sie stehn auf siegreichem Grunde:
> Sie haben den Tag, sie haben die Stunde,
> Der Mohr kann gehn, neu Spiel hebt an,
> Sie beherrschen die Szene, sie sind dran.

Fontane war von den älteren Schriftstellern beinah der einzige, der sich offen zu den Jungen bekannte. Es war nur gerecht, daß die Jungen in diesem blühenden Alten so etwas wie ihr Oberhaupt verehrten.

Die Kritik und mit ihr die Leser haben vor 1882 gar nicht gewußt, was für einen vortrefflichen Schriftsteller sie schon lange in Theodor Fontane besaßen. Seine **Wanderungen durch die Mark Brandenburg** (1862—1882), denen feinsinnige Bilder „Aus England und Schottland" vorangegangen waren, hätten ihn als einen Heimatschriftsteller ersten Ranges erweisen können, wäre schon damals dieses neumodische Schlagwort im Schwange gewesen. Er hat die stillen Schönheiten der märkischen Landschaft, dieses Gemengsels aus Sand, Kiefern, Ried und Seespiegeln, nicht entdeckt, wohl aber ins Licht gestellt. Seitdem ist der Märker stolz auf seine „Lücher, Brücher, Horste, Lanken", auf die Nester „Linow, Lindow, Rhinow, Glindow, Beetz und Gatow, Dreetz und Flatow, Bamme, Damme, Kriele, Krielow, Petzow, Retzow, Ferch am Schwilow" (Vorwort zum 3. Bande der Wanderungen). Auch in seinen Romanen hat er mit Vorliebe geschildert

> Das Land, mit dem verwöhnte Touristen
> Wohl nichts anzufangen wüßten.
> Doch haftet des Dichters Auge dran,
> Fängt alles zu leben, zu leuchten an. (Verse.)

Es gibt einen ganzen Band **Gedichte** von Fontane, und manches darin ist allbekannt, ja bis in die Schullesebücher eingedrungen. Ein echtlyrischer Sänger ist Fontane nicht: seine eigentlichen Lieder stehen auf der guten Mittelhöhe, wie die der meisten Dichter, die auf S. 963 usw. betrachtet wurden. Wohl aber gehört Fontane zu unsern hervorragenden, mit einigen Stücken zu unsern ersten **Balladendichtern**. Darin lebt, ja glüht wahre Empfindung, zu der sich auch der wirksame Ausdruck wie von selbst gesellt. Am bekanntesten und beliebtesten,

zum teil dank der Musik von Karl Löwe, ist die **Ballade von Douglas**. Sie ist vielleicht ein wenig zu empfindsam; aber wer könnte den Versen widerstehen: „Der ist in tiefster Seele treu, Wer die Heimat liebt wie du.“ Höher noch stehen seine märkischen und preußischen Balladen: Die Schlacht am Cremmer Damm, Der alte Derfflinger, Der alte Dessauer, besonders aber Der alte Zieten mit dem prächtigen Eingang:

Joachim Hans von Zieten,
Husarengeneral,
Dem Feind die Stirne bieten,
Er tats wohl hundertmal.

Auch seiner Lieblingsballade für die Schuljugend: „Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland“ sei rühmend gedacht. Fontane der Balladendichter vornehmlich der Fritzischen Zeit war die Ergänzung Adolf Menzels des Fritzischen Malers. Von den Gedichten auf neuere Ereignisse sei, außer dem auf Bismarcks Ruhestätte, die herzbewegende „Letzte Fahrt“ genannt: auf Kaiser Friedrichs letzte Ausfahrt zu einer Dorfkirche, wo ihm bei den Orgelklängen des Liedes „Lobe den Herren“ eine Lichtgestalt entgegentritt:

— An den Händen beiden
Erkennt er die Male: „Dein Los war leiden,
Du lerntest dulden und entsagen,
Drum sollst du die Krone des Lebens tragen.
Du siegtest, nichts soll dich fürder beschweren:
Lobe den mächtigen König der Ehren —“
Die Hände gefaltet, den Kopf geneigt,
So lauscht er der Stimme. Die Orgel schweigt.

Nicht am wenigsten aber sind es die feinen Spruch- und Plauderdichtungen der Sammlung, durch die sie so wertvoll bleiben wird, so z. B. die gutmütig-boshafte Reihe „Aus der Gesellschaft“: über den Subalternen, den Assessor, den Sommer- und Wintergeheimrat usw. Manche Verse sind wie die besten von Wilhelm Busch, so die auf den badenden Sommergeheimrat: „Und sind auch verschieden der Menschheit Lose, Gleichmacherisch wirkt die Badehose.“

Fontane der **Erzähler** wurde durch seine Novelle **L'Adultera** erst 1882 berühmt. Anfangs freute man sich in den engeren Kreisen der Berliner Gesellschaft nur an dem Stoff, der einer Begebenheit eben dieses Kreises entnommen war; bis dann zur Zeit der echtdeutschen Begeisterung für die französischen „Realisten“ E. Engel im Magazin für Literatur (1882) L'Adultera für eine der ausländischen Erzählungskunst mindestens gleichwertige Leistung der neueren Weltliteratur erklärte. Der Verfasser wird Fontanes bis zu Tränen gerührte Überraschung nie vergessen. Ein großer früherer Roman „Vor dem Sturm“, der mit meisterlicher, an Willibald Alexis erinnernder Geschichtsphantasie die Zeit vor 1813 behandelte, war achtlos liegen geblieben. Erst L'Adultera erwies Fontane als einen unserer stärksten Erzähler und Seelenschilderer. Mit Recht weist Joseph Ettlinger auf die „Nora-Stimmung“ hin, die dieser Novelle mit ihrem Nora-Stoff zu Hilfe kam. Das Hauptverdienst an dem durchschlagenden Erfolge ruhte aber doch in der Eigenkunst Fontanes: in der feinen Zergliederung der Empfindungen auf allen ihren Zwischenstufen und in der packenden Echtheit der Menschen.

In rascher Folge, durch den steigenden Ruhm jugendlich beflügelt, schuf Fontane von 1883 bis 1898 seine Romane und größeren Novellen: Schach von Wuthenow, Graf Petöfy, Unterm Birnbaum, Cécile, Stine, Irrungen Wirrungen (1888), Quitt, Unwiederbringlich, Frau Jenny Treibel (1892), Effi Briest, Die Poggenpuhls, Der Stechlin. Mittlerweile waren auch zwei schon vor 1882 entstandene schöne Erzählungen: Grete Minde und Ellernklipp, nach Verdienst gewürdigt worden. Am höchsten von den Romanen stehen Irrungen Wirrungen und Frau Jenny Treibel: jener die Seelengeschichte zweier, die sich lieben und sich lassen müssen, dieser der Roman der Bildungsphilisterei. Über die Lebensechtheit der Menschen in Fontanes Romanen lautet das Urteil der meisten Leser, besonders der dazu berufenen Berliner, übereinstimmend: unübertrefflich. Trotzdem wäre es falsch, von Fontane als einem „Realisten“ der Erzählung zu sprechen. Das Merkwürdige an seiner Darstellung ist, daß die Menschen echt erscheinen, obgleich sie keineswegs echt sprechen; vielmehr reden sie fast alle die Sprache Fontanes, des mit berlinischen, preußischen und Allerwelts-Dingen

der Vergangenheit und der Gegenwart unerschöpflich gesättigten Plauderers. Fontane ist keiner der Abphotographierer und Abstenographierer der sicht- und hörbaren Wirklichkeit, sondern wie jeder wahre Künstler ihr läuternder Umbildner, der in uns den täuschenden schönen Schein erzeugt, vor der Wirklichkeit zu stehen. Indessen mit dem Plauderer ist nicht alles gesagt; Fontane kann auch, wo die Kunstwirkung es fordert, wortkarg sein wie nur Storm, und auf den tragischen Höhen seiner Erzählungen findet er stets den Gleichklang von Inhalt und Form. Da wird er, der zweifelsüchtige, der so oft munter spaßende französische Märker mit seinem Widerwillen gegen das „Feierliche", tief ernst, und man spürt das, was ein römischer Dichter die „Tränen der Dinge" genannt hat.

Fontanes Einfluß auf das mitlebende und nachfolgende jüngere Erzählergeschlecht war größer als irgend eines andern Schriftstellers seiner Zeit. Die jüngeren Erzähler berufen sich noch heut auf ihn, und fast gilt er für einen unserer Klassiker. Er ist nicht der Erste, den eine ungemäßigte Schätzung für ein allzu langes Übersehen entschädigt hat. Dieser Überschätzung des bedeutenden Erzählers muß von einem seiner Freunde und Verehrer widersprochen werden. Gerade das, was in seinen Romanen den Zeitgenossen am reizvollsten war, beginnt schon jetzt schal zu werden: das bewegliche Geplauder über Menschen und Dinge der Zeit. Man kann leicht durch Versuche feststellen, daß die jüngeren Leser sehr vieles von dem garnicht mehr verstehen, was in Irrungen Wirrungen, Stine, Jenny Treibel usw. einst das Entzücken der Mitlebenden ausmachte: die zahllosen Anspielungen auf Tagesereignisse. Ob aber die Leser der Zukunft ohne diese feinen kleinen Reize noch dieselbe Freude an Fontanes Romanen empfinden werden wie wir Älteren, ist sehr zweifelhaft. Vor dem gänzlichen Versinken schützt die besten ihre reine Menschlichkeit, so namentlich sein Meisterstück Irrungen Wirrungen; dagegen werden andere zurücktreten, und zuletzt wird eben bleiben, was auch ohne Kenntnis des Berlinischen Lebens im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts allgemein verständlich ist.

Sechstes Kapitel.

Die großen Erzähler.

3. — Luise von François und Marie von Ebner-Eschenbach.

An Luise von François ist noch viel gut zu machen; die Literaturgeschichte hat sie meist nur im großen Schwarm der romanschreibenden Frauen mitgehen lassen und sie mit einer Zeile, mit einem nichtssagenden Beiwort abgetan, ja sie ganz ausgelassen. Unter kunstverständigen Beurteilern war nie ein Zweifel, daß sie zu unsern sehr großen, ja zu den größten Erzählern des 19. Jahrhunderts gehört. Viele einst hochberühmte Romane berühmter Männer sind in den letzten zwei Jahrzehnten verblaßt; der Hauptroman der François ist immer noch im Aufsteigen.

Luise von François aus Herzberg bei Weißenfels (27. Juli 1817—24. September 1893) kam durch die Not zur Schriftstellerei: sie war als junges Mädchen plötzlich um ihr ganzes väterliches Erbteil betrogen worden. Eine furchtbare Lebenstäuschung trat hinzu: ihr Bräutigam, ein Offizier, sagte sich von der verarmten Braut los. Mit bewundernswerter Tapferkeit schuf sich die Schwergetroffene einen Lebensberuf; sie schrieb und darbte; sie hoffte und blieb guten Muts, als der Erfolg warten ließ. Er ist nie mit reicher Gabenfülle zu ihr gekommen, auch nicht nach ihrem besten Roman; aber sie hat doch das Höchste erlebt: den Besten genugzutun.

Ihre Novellen, z. B. Phosphorus Hollunder, zeigen nicht ihre ganze Kraft, und von ihren vier Romanen: Die letzte Reckenburgerin (1871), Frau Erdmuthens Zwillingssöhne, Stufenjahre eines Glücklichen, Der Katzenjunker (zwischen 1873 und 1879) steht nur der erste auf der obersten Stufe des deutschen Romans, so viel Schönes sich auch namentlich im Katzenjunker findet. Die letzte Reckenburgerin aber ist einer unserer klassischen Romane: er trug der Dichterin die Freundschaft Konrad Meyers und die liebende

Bewunderung der Ebner-Eschenbach ein. Zu dem Schreiber hat diese noch größere Erzählerin einst auf seine Huldigung gesagt: „Ach was bin ich gegen meine teure François!" Marie Ebner hat an dem Meisterwerk der Freundin wohl bewundert, was ihr selbst nicht in gleichem Maße gegeben war: die Herbigkeit, die männliche Unerbittlichkeit. Die Gaben sind in diesen unsern beiden großen Erzählerinnen in verschiedenem Maße gemischt: in der François wiegt das Strenge, in der Ebner das Zarte vor. Beide aber gleichen einander im Grundzug ihres Wesens: in dem tiefen Mitleid mit allem Elend, dem verschuldeten und dem schuldlosen. In der Menschengestaltung kommt Luise von François ihrer berühmteren Freundin zum mindesten gleich: das Dorl in der Reckenburgerin ist ein geradezu Goethisches Geschöpf.

Die Kinderlose hat die meisten Kinder. (Marie Ebner.)

In **Marie von Ebner-Eschenbach** feiert die gesamte deutsche Leserwelt zur Stunde ihren größten lebenden Erzähler. Sie stellt diese Frau noch über den berühmtesten lebenden Mann des Romans, Paul Heyse, um des wärmeren Lebensblutstroms willen, der alle ihre gedichteten Gestalten durchströmt. Mit einer gewissen heiteren Schadenfreude hält man diese beiden Tatsachen neben einander. Im Jahre 1863 schrieb Hebbel in sein Tagebuch: „Amüsierte mich gut, besonders mit einer Gräfin, die gut sprach und mir interessante Dinge erzählte. Sie ist an einen Baron Ebner verheiratet und leider, wie ich später erfuhr, eine heimliche Schriftstellerin." Und zum 70. Geburtstag der längst nicht mehr heimlichen Schriftstellerin Marie von Ebner-Eschenbach verlieh ihr die Wiener Universität die Würde eines Ehrendoktors der Philosophie mit der schönen Begründung:

Sie ist unstreitig heute die erste deutsche Schriftstellerin, nicht bloß in Österreich, sondern auch in Deutschland; und selbst unter den Dichterinnen der Vergangenheit könnte ihr allein von der Droste der Rang streitig gemacht werden. An weitem geistigen Horizont, an umfassender und tiefer Welt- und Menschenkenntnis sind ihr in der zeitgenössischen Literatur wenige gleich, keiner überlegen.

Marie von Ebner-Eschenbach, Gräfin Dubsky, wurde am 13. Dezember 1830 in dem väterlichen Schlosse Zdislavitz in Mähren geboren. Früh mutterlos, wurde die Achtzehnjährige mit ihrem Vetter Freiherrn von Ebner-Eschenbach verheiratet, mit dem sie bis an seinen jüngst erfolgten Tod in edelster Seelengemeinschaft gelebt hat. Unter ihren Aphorismen steht das schöne Wort: „Soweit die Erde Himmel sein kann, soweit ist sie es in einer glücklichen Ehe." Die Frau mit dem allliebenden Herzen ist kinderlos geblieben. Scheinbar ereignisarm ist ihr Leben verflossen; ihre Dichtungen aber zeugen von einem reichen Innenleben, von der Beobachtung der mannigfaltigsten Gesellschaftskreise. Schon in der jungen Gräfin regte sich mit leidenschaftlicher Gewalt der Drang zur schriftstellerischen Betätigung; sie hat ihm gegen alle Widerstände ihrer Familie Befriedigung verschafft. Ihre ersten Versuche — dramatische — eine Maria in Schottland, eine Marie Roland, Das Waldfräulein, mißlangen oder wurden erfolglos aufgeführt. Erst durch ihre Novellen, gesammelt in den Bänden: Erzählungen, Neue Erzählungen, Dorf- und Schloßgeschichten, Neue Dorf- und Schloßgeschichten u. s. w. (von 1875 an), mehr noch durch ihren Roman Das Gemeindekind (1887) zeigte sie ihr eigentliches Können. Außer diesem Roman ist noch ein zweiter: Unsühnbar (1890) eine Probe des hohen Wurfs, zu dem ihre feine Frauenhand die Kraft besitzt.

Das Gemeindekind ist der dichterisch bedeutendere Roman: eine Erziehungsgeschichte voll neuzeitlichen Geistes und durchtränkt von einer unerschöpflichen Güte. „Die Güte, die nicht grenzenlos ist, verdient den Namen nicht", heißt es bei der Ebner einmal, und ihr erzählerisches Hauptwerk ist zugleich ein Meisterstück dichterischer Güte. Hatte sie doch selbst einmal für das Schönste erklärt, „überzeugend darstellen zu können, was sie allein gesehen, einen edlen Zug im Angesicht des Verworfenen, einen Blitz des Geistes im Auge des Einfältigen".

Unsühnbar soll auf einer wahren Begebenheit beruhen: dem unbegreiflichen Fall einer edlen Frau durch die Verwirrung einer Minute. Aus dem Gestalten solcher „wahren



Marie von Ebner-Eschenbach.
Geb. 1830.)

Zu S. 978.

Begebenheiten" ist selten etwas ganz Gutes hervorgegangen. Um diese sehr unwahrscheinlichen Einzelfälle glaubhaft zu machen, bedarf es einer unerschrockneren Tiefbohrung der Seelenschilderei als bei der Ebner. Hier hat der ausgezeichneten Schriftstellerin die vornehme Frau im Wege gestanden.

Welcher von ihren Novellen der Vorrang gebührt, ist schwer zu entscheiden. Ganz unbedeutend ist keine, und in einigen, namentlich in den kürzesten, erreicht sie eine kaum zu überfliegende Höhe ihrer feinen Sondergattung. Unter diesen letzten stehen Die Freiherrn von Gemperlein, Die Philosophie des Unbewußten, Er läßt die Hand küssen und Krambambuli — die schönste Tiernovelle deutscher Sprache — wohl obenan. Aus den größeren Novellen seien herausgehoben: Oversberg (1883), Lotti die Uhrmacherin, Die Unverstandene auf dem Dorfe, Bozena (1886), Glaubenslos (1893), Rittmeister Brand (1896).

Merkwürdigerweise zeigt die schriftstellerische Erscheinung dieses größten österreichischen Dichters nach Grillparzer bei aller Herzensgüte denselben Zug leiser Ironie, den wir bei so vielen bedeutenden Österreichern gewahren, z. B. auch bei Franzos und bei Schnitzler. Vielleicht ist er durch die besonderen Zustände Österreichs zu erklären. Aber bei der Ebner schwebt zum Glück die Ironie nur wie ein reizvoller Duft über den Schöpfungen, und in einer der besten Erzählungen: Er läßt die Hand küssen, wird durch das ironische Lächeln die Tragik des Stoffes noch vertieft.

Marie Ebner der Ehrendoktor der Philosophie ist in der Tat eine Lehrerin der Weltweisheit. Alle ihre dichterischen Schöpfungen, ohne Ausnahme, lehren etwas, nicht aufdringlich aber doch vernehmlich: seid gütig, habet Geduld und Nachsicht; und nicht müde wird sie, dies besonders ihren Standesgenossen zu predigen. „Es gäbe keine soziale Frage, wenn die Reichen von jeher Menschenfreunde gewesen wären": so lautet einer ihrer scheinbar selbstverständlichen Aussprüche. Die neuere deutsche Prosaliteratur besitzt kaum ein zweites Buch mit so gütevoller Lebensweisheit wie die **Aphorismen** der Ebner, ein schon jetzt klassisches Werk, das in Volksausgaben verbreitet werden sollte. Es ist nicht unmöglich, daß nach Menschenaltern ihre Erzählungen von der Fülle des Guten dieser Gattung erdrückt würden, und daß von ihr nur das Bändchen der Aphorismen bliebe, wie ja auch von ihrem größten Vorgänger auf diesem Gebiet, Larochefoucault, nichts als sein Bändchen der Maximes geblieben ist. Die Aphorismen der Ebner sind darum so wertvoll, weil sie kein zuspitzendes und um jeden Preis geistvoll sein wollendes Suchen verraten, sondern das sind, was ihre Verfasserin in der Vorbemerkung sagt: „der letzte Ring einer langen Gedankenkette". Als karge Probe für den Geist und die Sprache dieser weisheitsvollen Frau stehen hier einige ihrer feinsten Aussprüche:

Sag' etwas, das sich von selbst versteht, zum ersten Mal, und du bist unsterblich. — Es hat noch niemand etwas Ordentliches geleistet, der nicht etwas Außerordentliches leisten wollte. — Der Gescheitere gibt nach! Eine traurige Wahrheit! Sie begründet die Weltherrschaft der Dummheit. — Der an die Freiheit des menschlichen Willens glaubt, hat nie geliebt und nie gehaßt. — Selbst der bescheidenste Mensch hält mehr von sich, als sein bester Freund von ihm hält. — Man kann nicht allen helfen! sagt der Engherzige und — hilft Keinem. — Wer in Gegenwart von Kindern spottet oder lügt, begeht ein todeswürdiges Verbrechen. — Nicht jeder große Mann ist ein großer Mensch. — Als eine Frau lesen lernte, trat die Frauenfrage in die Welt. — Man darf anders denken als seine Zeit, aber man darf sich nicht anders kleiden.

Von den nicht zahlreichen Gedichten der Ebner sei ihr kleinstes und feinstes hier aufgeführt:

Ein kleines Lied, wie gehts nur an,
Daß man so lieb es haben kann,
Was liegt darin? Erzähle!
— Es liegt darin ein wenig Klang,
Ein wenig Wohllaut und Gesang
Und eine ganze Seele.

Über die Sprache der Ebner sei bemerkt, daß sie, obwohl Österreicherin, ganz mundartfreies Deutsch schreibt und so schönes Deutsch, daß es vielen Schriftstellern von noch höheren akademischen Graden, sogar manchen sogenannten Germanisten als Muster dienen könnte.

Siebentes Kapitel.

Allerlei Erzähler.

Dahn. — Ebers. — Eckstein. — Hausrath. — Stern. — Wichert. — Hansjakob. — Steinhausen. R. Lindau. — Franzos. — Seidel. — Trojan. — Stinde. — Pantenius. — Amyntor-Gerhardt. — Friedmann. — Heiberg. — Kretzer. — Roberts. — Niemann. — Widmann. Hillern. — Meysenbug.

Nach der festen Überlieferung hat in den siebziger Jahren und länger der geschichtliche Roman die deutsche Bücher- und Leserwelt beherrscht. Es steht hiermit nicht anders als mit der angeblichen Oberherrschaft des Butzenscheibensanges von Wolff und Baumbach: einer genauen Prüfung der geschichtlichen Tatsachen halten diese Überlieferungen nicht stand. Die Wahrheit ist, daß nach der Auflagenzahl die geschichtlichen Romane allerdings obenan, in der Schätzung aber der einsichtigen Kritiker und gebildeten Leser schon zu ihrer Blütezeit auf der niedrigsten Stufe standen. Wie neben Wolff und Baumbach unsere großen Lyriker für ihre kleineren Gemeinden dichteten, wurde auf den vorangehenden Blättern gezeigt. In diesem Kapitel wird der Beweis geführt, daß die Verfertiger der Geschichtsromane nur ein Häuflein äußerlich erfolgreicher Schriftsteller waren gegenüber der stattlichen Zahl unserer wirklich bedeutenden Erzähler, selbst abgesehen von den ganz großen: Keller, Storm, Vischer, Meyer, Fontane, der François und der Ebner.

Felix Dahn, geb. am 9. Februar 1834 in Hamburg, ein angesehener Professor der Völker- und Rechtsgeschichte, jetzt in Breslau wirkend, erhebt sich mit einigen seiner Romane aus der germanischen Vorzeit über die bloße Verarbeitung geschichtlicher Stoffe zur Leihbibliotheksware. Sein „Kampf um Rom" (1876) ist ein tüchtiges Stück dichterischer Arbeit, und „Odhins Trost" (1880) hat großen Wurf. Hätte Dahn allein gestanden, so daß man ihn nicht mit den nahezu fabrikmäßigen Herstellern von Geschichtsromanen in denselben Kessel der Verdammnis zu werfen verleitet wurde, so hätte man seine besten Schöpfungen nicht allzu weit hinter Scheffels Ekkehart gestellt. Auch verdient Dahn um manches schönen Gedichtes willen einen Ausnahmeplatz unter den Erzählern dieser Richtung.

Der eigentliche Beherrscher des Geschichtsromans war **Georg Ebers** aus Berlin, ein Professor der Ägyptenkunde in Leipzig (1837—1898). Wer aus der Literaturgeschichte nicht weiß, daß die von ihm betriebsam gepflegte Gattung in jedem Jahrhundert seit Philipp von Zesen (vgl. S. 302) immer aufs neue erblüht, nicht in Deutschland allein, daß es sich also um einen der Urtriebe der Leserwelt handeln muß, der begreift schwerlich den Buchhandelserfolg dieses Schriftstellers, der auf einer der untersten Sprossen der Literaturleiter stand. Sein erster Roman: Eine ägyptische Königstochter, erschien 1864 und drang nur langsam durch. Erst nach dem zweiten Ägypterroman Uarda (1877) wurde er der Liebling aller derer, die von einem Erzählungswerk etwas Rechtschaffenes an Belehrung davontragen wollen, ohne sich allzu sehr dabei zu langweilen. Für Belehrung wird in den ägyptischen, römischen und deutschen Romanen von Ebers wacker gesorgt; im Übrigen gehören sie überhaupt kaum zur Literatur, den einen Roman Homo sum (1878) zur Not ausgenommen. Zur Ägyptischen Königstochter lieferte Ebers wohlgezählte 513 wissenschaftliche Anmerkungen, die man alle nachlesen muß, um Handlung und Reden zu verstehen. Den Vorwurf, daß die Gesinnungen seiner Menschenpuppen zeitwidrig seien, hat er vorausgesehen: „Andere (Kritiker) werden sich an Einzelheiten halten und dieselben (!) als geschmacklos oder anachronistisch verwerfen", und hat ihn widerlegt durch den Hinweis auf Humboldts Ausspruch im Kosmos: „Man hat mehrfach bemerkt, daß in den Briefen Ciceros und des jüngeren Plinius Anklänge moderner Sentimentalität nicht zu verkennen seien." Der Vorwurf der Zeitwidrigkeit ist noch der geringste, zumal da auch die besten Geschichtsromane, selbst der Ekkehart, meist durch und durch zeitwidrig sind. Was Ebers für wahrhaft gebildete Leser damals wie heut unlesbar macht, ist sein Mangel an dichterischem Sinn und seine hölzerne, dazu schludrige, ja grobfehlerhafte Sprache. Nur in einem Lande, wo so wenig

auf die Sprachform der Prosawerke gegeben wird, konnte ein Unkünstler wie Ebers zu irgend welcher Geltung gelangen. Keller verglich ihn wegwerfend mit dem gleichartigen Maler Alma Tadema.

Äußerlich viel geschickter, namentlich in der Sprache reiner und gewandter, hat **Ernst Eckstein** aus Gießen (1845—1901) es mit seinen Romanen aus der römischen Geschichte: Prusias, Die Claudier, Nero, eine Weile Ebers an Erfolg beinah zuvorgetan. Er trat aber auf, als die Hochflut dieser Mode schon zu ebben begann, und bald war der schnell errungene Tagesruhm verflogen.

Unter dem engländernden Namen **George Taylor** versuchte der Kirchengeschichtsprofessor Adolf **Hausrath** (geb. in Karlsruhe 1837) mit Ebers zu wetteifern. Seine Romane Antinous und Klytia sind um einen Grad dichterischer und sprachlich viel besser als die berühmtesten von Ebers; dennoch kam der Heidelberger Romanprofessor gegen den Leipziger nicht auf. Die Fabrikmarke Ebers war einmal die „marktgängige" geworden.

Noch ein dritter Professor ist unter den Geschichtsromandichtern zu nennen: **Adolf Stern** (geb. 1835 in Dresden), ein fleißiger Darsteller deutscher und fremder Literaturgeschichte, Herausgeber der Werke Körners, Herders, Otto Ludwigs, Hebbels. Sein kulturgeschichtlicher Roman Die letzten Humanisten (1880) steht hoch über allem, was Ebers zusammengeschrieben, und hat bleibenden Wert. Eine gewisse Trockenheit des Stils, die auch in Sterns Novellen stört, schadet der Beliebtheit jenes Romans.

Auch **Ernst Wichert** aus Insterburg (1831—1902), lange ein angesehenes Mitglied des Berliner Kammergerichts, hat durch einen literarisch nicht wertlosen Geschichtsroman: Heinrich von Plauen (1881), an der Moderichtung teilgenommen und größeren Erfolg erreicht als durch seine dichterisch viel gehaltvolleren Novellen: Littauische Geschichten, unter denen die von Ansas und Gritas ein kleines Meisterstück ist.

Der streitbare katholische Stadtpfarrer von Freiburg im Breisgau **Heinrich Hansjakob** (geb. 1837 in Haslach) hat außer einer Reihe eiservoller Kirchenschriften auch eine Reihe geschichtlicher und andrer Romane geschrieben, mittelmäßig an Kunst, wacker an Gesinnung, bis auf die wenig angenehme Galligkeit gegen Andersgläubige und die angeblich glaubenslose Welt im allgemeinen. Seine Geschichtsromane wirken zum teil erheiternd durch ihre gemütliche Mischung echter Zeitfarbe mit stillos moderner Rede. Seine lesbarsten Bücher sind die beiden Erinnerungswerke Aus meiner Jugendzeit und Aus meiner Studienzeit; darin weht auch die Luft reinerer Menschlichkeit.

Höher als alle Voraufgegangenen steht im Geschichtsroman der protestantische Pfarrer **Heinrich Steinhausen**, geb. in Sorau am 27. Juli 1836. Seine Klostergeschichte **Irmela** (1880) aus dem 14. Jahrhundert erfreut sich einer noch immer wachsenden Beliebtheit auch in urteilsfähigen Kreisen. Sie ist das einzige Werk seiner Art, das an dichterischem Wert neben Scheffels Ekkehart steht. Steinhausen treibt keine aufdringliche Altertümelei, sondern gibt nur so viel Duft und Farbe des Zeitalters, wie aus Gründen des Stils durchaus nötig ist. Er erinnert in der Feinheit des sprachlichen Edelrostes an Storms Fest auf Haderslevhus. Nicht weil sie altertümliche Dinge schildert, sondern weil sie Menschenweh ergreifend darstellt, ist Irmela, die Erzählung von der hoffnungslosen reinen Liebe eines jungen malenden Mönchs und einer edlen jungen Frau, ein wertvoller Beitrag zur neueren Romandichtung. Von Steinhausens andern Arbeiten sei der Scherz „Herr Moffs kauft sein Buch" wegen der feinen kleinen Bosheit gegen gewisse sich für sehr gebildet haltende, sehr wohlgekleidete und wohlhabende Stützen der Gesellschaft aufs beste empfohlen. Dem Verfasser von Irmela gestattet man auch gern seinen in der Form sanften, in der Sache nadelspitz treffenden Spott über Ebers, den Abgott der Gattung Moffs.

Als Nachzügler erschien **Edmund Friedemann** (geb. 1847 in Zehdenick, Mark) mit seinem Roman „Catilina" (1886), der inhaltlich, künstlerisch und sprachlich hoch über Ebers stand, aber von der schon ablaufenden Flut des Geschichtsromans weggespült wurde.

Friedemann hatte darin eines der merkwürdigsten Ereignisse der römischen Geschichte, das uns trotz Cicero, Sallust und Plutarch nicht ganz durchsichtig ist, mit dem Auge des Dichters, der zugleich Politiker ist, gesehen und für Andere anschaulich gemacht.

Vor lauter wortreichem Gerede über neue unerhörte Kunstformen hat man in der letzten Zeit vergessen, daß das Allerwichtigste für den Erzählungskünstler ist: gut zu erzählen. Man wird sicher wieder zu der Einsicht kommen, daß nur die gut erzählten Romane und Novellen irgendwelche Aussicht auf Dauer haben, daß hingegen die angeblich gedankenreichsten Scheinerzählbücher eben nur in den Literaturgeschichten ein Scheinleben führen.

Neben den Welt- und Kulturgeschichtschreibern in Romanform haben einige bei weitem weniger berühmt gewordene Männer ohne Lärm gewirkt, die nichts Höheres wollten als möglichst gut erzählen, Pfleger der edlen Kunst, die von Homer über Boccaccio bis zu Heinrich von Kleist reicht und jetzt immer mehr aus der Mode kommt. Es ist allerdings viel leichter, scheinbar tiefsinnig zu philosophieren oder „Stimmung" zu machen, als eine eindrucksvolle, behaltbare Geschichte zu erfinden und künstlerisch zu erzählen. Unter den Schriftstellern, die unbeirrt durch alles Suchen und Tasten nach dem Niedagewesenen im Roman ruhig ihren Weg gingen und gut erzählten, stand und steht als einer der vordersten **Rudolph Lindau**, geb. am 10. Oktober 1830 in Gardelegen, ein Bruder von Paul Lindau. Sein Stoffgebiet umspannt die ganze Welt bis in den fernsten Osten, und eine seiner besten Erzählungen spielt in Japan, eine seiner reizvollsten Geschichtensammlungen sind die Erzählungen eines Effendi (1896). Mit großer Sicherheit kann vorausgesagt werden, daß die deutsche Erzählungskunst der Zukunft sich an Rudolph Lindau bilden und ihn als einen ihrer Klassiker verehren wird. In Frankreich würden die jüngeren Schriftsteller das schon bei Lebzeiten getan haben. Von seinen Novellen gelten Die kleine Welt (1879), Der lange Holländer, Schweigen den Kennern Lindaus als die feinsten. Daß im Lande der Formlosigkeit seine Prosa mit ihrem wunderbaren Tonfall nicht nach Verdienst geschätzt wird, versteht sich von selbst; doch hat er seine kleine Gemeinde, die in ihm längst einen unserer großen Erzählungsmeister verehrt.

Von dem uns zu früh entrissenen **Karl Emil Franzos** (1848—1904) aus Czortkow in Galizien wird mindestens ein Roman noch lange nach seinem Tod unter den bleibenden Werken unserer erzählenden Dichtung stehen: Ein Kampf ums Recht (1882). Aber auch in jeder Geschichte der deutschen Novelle wird er als einer ihrer Meister fortleben. Franzos war der geborene Geschichtenerzähler, in der Erfindung unerschöpflich, mit scharfem Blick für die verwendbaren Novellenstoffe, die das Leben bietet, und mit einer von wenigen Neueren übertroffenen oder erreichten Sicherheit in der künstlerischen Form. Er hat sich wiederholt mit dem Verfasser darüber ausgesprochen, wie wenig unmittelbar geeignete Erzählungsstoffe die Wirklichkeit bietet. Nur durch die umbildende Schöpfung des erzählenden Künstlers entsteht das feine Kunstwerk, Novelle genannt. Wohl hat Franzos aus seiner podolischen Heimat eine Menge sogenannter Novellenstoffe mitgebracht; was aber wäre aus ihnen geworden ohne seine umgestaltende Meisterhand! Den berühmt gewordenen „Falken", den Heyse in der Einleitung zum Deutschen Novellenschatz für unentbehrlich erklärt, weist jede Novelle von Franzos auf. Die Zeit ist schon jetzt gekommen, wo eine Auswahl seiner besten Erzählungen notwendig ist, um die bleibende Bedeutung dieses großen Novellisten zu sichern, die sonst Schaden leiden wird an einer gewissen Eintönigkeit der Stoffe: er hat gar zu oft aus dem Leben der Juden in den östlichen Gefilden Europas, also aus „Halb-Asien", geschöpft.

Das zur modischen Literatursprache jetzt unentbehrliche Milieu war als Sache für Franzos etwas ganz Selbstverständliches. Wenn einst, wie inbrünstig zu wünschen, die halbasiatische Unkultur verschwunden ist, wird sie in Franzos' Erzählungen, in den Sammlungen Halb Asien, Die Juden von Barnow, Vom Don zur Donau und in seinen Romanen Moschko von Parma und der Pojaz (aus dem Nachlaß) wieder künstlerisch

aufleben. Schon heut aber steht fest: kein zweiter Dichter deutscher Sprache hat gleich Franzos die Poesie jenes halb- oder ganzbarbarischen Stoffgebietes mit solcher Schöpferkraft herausgehoben. Neben ihm verschwinden alle andern Darsteller des jüdischen Volkslebens. Gegen den Vorwurf der „Tendenzdichtung" hat sich Franzos selbst verteidigt: „Wenn derjenige ein Tendenzschriftsteller ist, der durch seine Arbeiten einen ethischen Zweck verfolgt, dann bin ich einer." Er wollte eben durch seine Schriften „ein Scherflein beisteuern zu dem hohen Ziel, die Zustände Halb-Asiens denen Europas ähnlicher zu machen". Daher der erwärmende Hauch der Menschenliebe, der uns aus allen seinen Dichtungen anweht. Sein Lebensspruch, den jetzt sein Grabstein trägt, lautete:

Wär' dein auch alle Erdenpracht — Das, was zum Menschen erst dich macht,
Und aller Weisheit Blüte, — Ist doch allein die Güte.

Auch als einer unserer spürsinnigsten Literaturforscher verdient Franzos auszeichnende Erwähnung. Er besaß die beste Eigenschaft eines Beurteilers dichterischer Werke: die Gabe freudiger Anerkennung. Seine Arbeiten über G. Büchner und Konrad Meyer, seine Untersuchungen über Heine, seine Sammlung und Sichtung berufener Urteile über die Entstehung des dichterischen Erstlingswerkes, über eine zu gründende Deutsche Akademie — vieles davon wird gleich seinen Erzählungen dauern. Auf die Entwicklung der neuesten Literatur, besonders der Lyrik, hat er durch seine Zeitschrift Deutsche Dichtung einen nachweisbaren Einfluß geübt.

Die Fachleute, die über die zeitgenössische Literatur als Kritiker gebieten, haben **Heinrich Seidel** (geb. am 25. Juli 1842 in Perlin, Mecklenburg) schon lange in sein Schubfach gesteckt und darauf geschrieben: liebenswürdiger Humorist. Das ist Seidel auch, aber das allein ist er nicht, sondern ganz einfach einer unserer besten dichterischen Geschichtenerzähler, was allerdings in unserer Zeit der Romane schreibenden „Psychophysik" kaum noch als zur Literatur gehörig gilt. Seidel selbst erzählt, er sei einer der schlechtesten Schüler des Schweriner Gymnasiums gewesen und es habe von ihm geheißen: „Ut em ward nix!" Zunächst wurde aus ihm ein wackerer Eisenbauer: zu der für jene Zeit phantastischen Riesenhalle des Anhalter Bahnhofs in Berlin hat Heinrich Seidel die Zeichnungen gemacht, eine ganze Weile, bevor Gottfried Keller — in einem Brief an Storm — von ihm bezeugte, daß er auch als Dichter „was Rechtes kann und gutgeschriebene kleine Geschichten macht".

Seidel hat eine Reihe von Sammelbänden mit gutgeschriebenen kleinen Geschichten herausgegeben, zwischen 1871 und heute: Rosenkönig, Aus der Heimat, Vorstadtgeschichten, die am beliebtesten gewordene Sammelmappe von Leberecht Hühnchen (1882) mit einigen Fortsetzungen, eigene Lebensbilder unter dem so natürlichen Spaßtitel „Von Perlin nach Berlin". Mit dem dehnbaren und oft gemißbrauchten Anhängsel „Humorist" ist Seidels Sonderart nicht abgetan. Höher noch als sein in der Tat reichlich vorhandener goldiger Humor steht seine feine Erzählungskunst, die Schritt hält mit einer sehr ergiebigen Erfindung. Er hat sich nie wie so manche gelehrte, aber unschöpferische Jüngere auf tiefgründige Untersuchungen eingelassen, was die Kunst soll und was sie nicht soll: „Jede sogenannte Tendenz war mir von jeher ein Greul"; aber er hat Kunst gemacht. Die eine Erzählung „Odysseus" wiegt schwerer als dicke Bände über den Naturalismus, die Revolution der Literatur oder die Moderne.

Seidel ist auch einer unserer letzten wahrhaft dichterischen Märchenerzähler:

Mit Augen des Geistes leibhaft Gesehenes — Ist oft wahrer als wirklich Geschehenes.

In Prosa und Versen hat er „Mären, Geschichten und Schnurren" erzählt, die eine Art Neubelebung der uralten Schwankdichtung bedeuten. Die Perle dieser Seidelschen Kleinkunst ist der köstliche „Eiersegen", die Geschichte von dem Wanderburschen, der verhextes Hühnerbrot ißt, unwiderstehlich einunddreißig Eier legen, obendrein die Eier bekakeln muß und bei der Erzählung seiner Nöte ausruft:

Das Legen, das ist leicht getan, — Das Kakeln aber, das greift an!

hätte er das überwältigend komische Ding als eine symbolische Dichtung hinausgehen lassen, so hätte er noch mehr Glück damit gehabt. Von seinen halbernsten Erzählungsgedichten verdienen die „Träume" in den Lesebüchern zu stehen. Und welch ein geistreicher satirischer Schalk in diesem angeblich so sanften Humoristen steckt, das hat er durch den „Äolsharfenkalender Hunolds von der Havel" bewiesen, den er mit gleichgestimmten Freunden herausgab, als einige wenig oder nichts könnende Schreier unter den Jüngsten sich so fürchterlich erdreisteten.

Unzertrennlich durch Mannesfreundschaft und gemeinsame literarische Richtung verbunden gehört zu Seidel: **Johannes Trojan** aus Danzig, geb. 1837, der drum auch hier neben ihm stehen soll. Als Leiter des Kladderadatsch muß er den schärferen Ton des Humors anschlagen; dafür entschädigt er sich durch seine unpolitischen Geschichten und Gedichte von sanfterer Art. Er ist eine der erfreulichen Literaturbienen, die aus jeder Blume ein wenig Honig zu saugen verstehen; ist doch sein Buch über eine zweimonatige Festungshaft, zu der ein wackerer Mann von der Feder in Deutschland gar leicht kommen kann, so frei von Bitterkeit wie der ganze Trojan, vielmehr auch ein Zeugnis dafür, daß ein rechtes Herz gar nicht umzubringen ist. Er ist von trocknerem Humor als Seidel, doch ist seine Sammlung „Von einem zum andern" ein liebes Lesebuch. Auch in seinen Gedichten ist viel Schönes, hier und da Ergreifendes, wie z. B.:

Das letzte Wort.

Im Sachsenland war's vor nicht langer Zeit,
Da stürzt' im Kohlenwerk ein Schacht zusammen,
Und all die bei der Arbeit unten waren,
Begraben und verloren waren sie.
Als nun erkannten sie, daß keine Hilfe
Von oben kommen werde, sie zu retten,
Und als mit ihnen es ans Sterben ging,
Gedacht' von ihnen Einer, an sein Weib
Noch aufzuschreiben einen letzten Gruß.
Sein kleines Taschenbuch zog er hervor
Und hielt den Bleistift in der Hand und sann.
Bedenkend, daß so nah ihm sei der Tod,
Sucht' er in dieser feierlichen Stunde
Nach einem feierlichen Wort und fand es.
„Liebe Gemahlin, lebe wohl!" So schrieb er
Und wandte sich zu sterben — und so süß
War selten wohl ein letztes Wort wie dies!

Über einen dritten Plauderer aus der gemütlichen Ecke deutschen Humors hat sich Bismarck, in Fragen der Literatur ein gar feiner Beurteiler, wie seine Briefe an Braut und Gattin beweisen, mit behaglicher Freude ausgesprochen: **Julius Stinde** aus Kirch-Nüchel in Holstein (1841—1905). In seinen „Waldnovellen" ist er ein Erzähler, der nicht allzu weit von Rosegger steht. Berühmt aber wurde er und wird er noch lange bleiben durch seine Bücher von der „Familie Buchholz" (1883/86), die in hundert Auflagen über ganz Deutschland verbreitet sind. Der zukünftige Literatur- und Kulturforscher, wenn anders er ein gescheiter Mensch ist, wird beim Lesen dieser Bilder aus dem Berliner Philisterleben sagen: Wie war es doch in dem Berlin der 80er Jahre, der angeblich „nervösen, neurasthenischen, psychopathischen Zeit", so urgemütlich!

Zum Freundeskreise Seidel-Trojan, der später vielleicht zu einer dritten oder vierten „Berliner Schule" abgestempelt werden wird, gehört auch der in Mitau 1843 geborene **Hermann Pantenius**. Daß sein trefflicher Roman aus der livländischen Vergangenheit „Die von Kelles" (1883) nicht noch viel größere Beachtung fand, lag an der bei seinem Erscheinen einsetzenden Abneigung gegen den kurz zuvor modisch gewesenen Geschichtsroman. Wertvoller noch sind die Novellen „Kurländische Geschichten", in denen Pantenius eine ungewöhnliche Begabung für die Erzählung mit einfachen kräftigen Umrissen zeigt, zugleich ein Stück „Heimatkunst" von der echten Art.

Gut zu erzählen weiß auch **Dagobert von Gerhardt**, besser bekannt als **Gerhart von Amyntor**, geb. in Liegnitz 1831, ein ehemaliger Offizier, wie so mancher unsrer neueren Erzähler. Sein bestes Werk ist „Gerke Suteminne"; es sichert dem bescheidenen Dichter, der sich auch mit Nachdruck über manche wichtige Kulturfrage vernehmen ließ, ein gutes Gedenken.

Unter den sehr vielen Schriften in Prosa und Versen von **Alfred Friedmann** (geb. 1845 in Frankfurt am Main) verspricht eine starke kleine Erzählung: „Kirchenraub“ Dauer. Paul Heyse hat sie mit gutem Grund in seinen Musterschatz deutscher Novellen aufgenommen. Auch als formgewandter Übersetzer aus manchen Sprachen hat sich Friedmann ausgezeichnet. Er gehört zu den Dichtern, die sichs bald schwer bald leicht machen und die auch das Leichte drucken lassen. Bei strengerer Auslese wäre weniger mehr geworden.

Ähnliches muß leider auch von **Hermann Heiberg**, geb. in Schleswig 1840, gesagt werden. Es gab eine Zeit, wo dieser hochbegabte Erzähler, der als reifer Mann zu schreiben begann, eine der besten Stützen unserer Romandichtung zu werden versprach. Seine prächtigen „Plaudereien mit der Herzogin von Seeland“ (1881) gehören noch heute zu den empfehlenswerten Lesebüchern aus dem Beginn der Neuzeit. Auch in dem Bande Acht Novellen (1882) und in dem Roman Apotheker Heinrich (1885) blieb Heibergs Kunst in der aufsteigenden Linie. Bald darauf zwangen ihn wohl äußere Verhältnisse, mehr zu schreiben, als einem Erzähler, der Künstler sein will, erlaubt ist, und er schrieb Mittelmäßiges und noch Schlechteres. Jene drei Bücher aber werden seinen Namen nicht ganz verhallen lassen.

Einer, der durch die besonderen Umstände seiner schriftstellerischen Erstlinge einst große Hoffnungen erregte, ist auch **Max Kretzer**, geb. 1854 in Posen. Er war aus dem nicht ungebildeten Handarbeiterstande zur Dichtung gekommen, und den Arbeiter Kretzer, der, durch Zola stark beeinflußt, zwischen 1880 und 1882 die Romane „Die beiden Genossen, Sonderbare Schwärmer, Die Betrogenen“ geschrieben, begrüßte man als den „Dichter aus dem Volke“ mit besonderer Freude, sah auch über die Mängel seiner sprachlichen und sonstigen Bildung wohlwollend hinweg. Man hätte aber schon in jenen Romanen gerade die Hauptschwäche Kretzers erkennen sollen: seine Unfähigkeit, Menschen aus den ärmeren Klassen, also die ihm bekanntesten, mit einiger Lebensechtheit sprechen zu lassen. Er ist auch in seinen zahlreichen späteren Romanen, so in dem für seinen besten erklärten „Meister Timpe“ (1888) niemals dazu gelangt, seinen Menschen eine natürliche statt der papierenen Sprache in den Mund zu legen. Zu erzählen versteht Kretzer nicht übel; sobald aber seine Helden zu reden anfangen, werden sie unerträglich. Was nicht gehindert hat, daß man ihn einst unter die „Realisten“, wohl gar unter die „Naturalisten“ zählte. Wie lebendige Arbeiter wirklich sprechen, hat uns ein deutschamerikanischer schreibender Arbeiter, Bertsch, mit ganz anderer Wirklichkeitskunst gezeigt (vgl. S. 1084) Auch hätte Kretzer gut getan, wenn er, statt immerfort zu schreiben, sich unterweilen bemüht hätte, die ihm gleich anfangs vorgehaltenen groben Sprachfehler durch einige Selbstnacherziehung endlich abzulegen. Es ist falsche Nachsicht, einem Schriftsteller, gleichviel aus welchem Stande, die Mißhandlung seines Handwerkszeuges zu verzeihen. Leidlich richtiges Deutsch zu schreiben läßt sich erlernen.

Künstlerisch viel höher stand **Alexander von Roberts** aus Luxemburg (1845—1896), wieder ein dichtender Offizier, der erst spät den Degen mit der Feder vertauschte. Die Preiskrönung einer kurzen gemütvollen Erzählung „Es“ (1883) ermutigte ihn zu größeren Arbeiten, unter denen der Roman aus dem Soldatenleben „Die schöne Helena“ (1889), ein Vorläufer zu Beyerleins „Jena oder Sedan“, am bedeutendsten ist. Sein aus einer guten Novelle zurechtgemachtes sehr ernstes und eindrucksvolles Drama „Satisfaktion“ (1892) scheiterte daran, daß der durch zaghafte Ratgeber eingeschüchterte Dichter den notwendig tragischen Schluß in eine flache Versöhnungsgeschichte umbog.

Viel weniger bekannt geworden ist ein älterer Romanschreiber, der mit Kretzer ungefähr zu gleicher Zeit auftrat, der ehemalige Hauptmann **August Niemann** aus Niederpoyritz bei Dresden, geb. 1839. Mit seinem Sprachgefühl und umfassender klassischer Bildung vereinigt er eine Neigung zur philosophischen Betrachtung, die leider gerade dem Erzähler verhängnisvoll geworden ist. Selbst in dem besten seiner Romane: „Bakchen und Thyrsosträger“ (1882) stört die Philosophie und die übrige Gelehrsamkeit, die sich schon in dem ohne Erklärung unverständlichen Titel aufdrängt. In der Vorrede sagt Niemann, er war „versucht,

Bilder moderner Kultur zu einem Roman zu verknüpfen"; dies ist das Selbstbekenntnis, daß er kein echter Erzähler ist. Er erinnert an einen in Frankreich hochgeschätzten Romanphilosophen: Anatole France, der ja auch mehr von der Philosophie als vom künstlerischen Roman versteht.

Mehr Philosoph als Dichter ist auch **Joseph Viktor Widmann**, geb. 1842, aus Nennowitz in Mähren, seit vielen Jahren als einer der Herausgeber des Berner „Bunds" in der Schweiz ansässig. Als sein bemerkenswertester Versuch dichterischer Gestaltung ist die seltsame „Maikäferkomödie" (1897) anzusehen, ein Stück echtdeutscher Phantasterei, an manchen Stellen geistreich und poetisch zugleich, aber als Ganzes doch von zu geringem Gehalt, um die Ausdehnung des Spaßes zu rechtfertigen. Uneingeschränktes Lob hingegen verdienen seine Wanderbücher über die Schweiz und Italien: Spaziergänge in den Alpen, Jenseits des Gotthard, Sommerwanderungen und Winterfahrten, Sizilien und andre Gegenden Italiens usw. Sie gehören zu den feinsten Blüten der Länder- und Völkerkunde.

Ein weiblicher Erzähler dieses Zeitraums, **Wilhelmine von Hillern** (geb. in München 1836), die Tochter der Birch-Pfeiffer, errang durch einen Roman: Die Geier-wally (1880) einen jener verdächtig stürmischen! Erfolge, die nicht dauern. Sie hat im Grunde nur die Begabung ihrer geschickten Mutter geerbt, starke, rohe Wirkungen gleichviel durch welche Mittel zu erzeugen. Die Geierwally war ein böser Nachzügler der Dorfgeschichte, aufgedonnert und künstlich erhitzt, und als die Hillern den Roman nach dem verlockenden Beispiel der Mutter zu einem Drama verarbeitete, traten die Unkunst und Hohlheit erst recht zu Tage. Etwas weniger schlecht war ihr Roman „Und sie kommt doch", nämlich die Liebe. Heut ist die einst Hochberühmte so gut wie vergessen.

Ihr sei an dieser Stelle eine andere Schriftstellerin entgegengestellt, die sonst schwer in ein fertiges Fach einzureihen ist: **Malwida von Meysenbug**, geb. 1816 in Kassel, gest. als nahezu Neunzigjährige 1903 in Rom, die Freundin Richard Wagners und Nietzsches. Ihr Deutsch ist nicht von der besten Art, vielleicht weil sie gar zu lang im Auslande gelebt hat; aber der geistige Gehalt ihres Hauptwerkes „Memoiren einer Idealistin" (1876) entschädigt für die Mängel der Form und wird als wertvoller Niederschlag der Kultur des 19. Jahrhunderts noch lange Geltung behalten. Für die Kenntnis von Nietzsches geistiger Entwicklung sind die jüngst erschienenen Mitteilungen der Meysenbug über ihren Verkehr mit ihm von hohem Wert.

Achtes Kapitel.

Hans Hoffmann und Rosegger.

Eine gesonderte Betrachtung verdienen zwei erfreulicherweise noch lebende und schaffende Erzähler hohen Ranges: **Hans Hoffmann** und **Peter Rosegger**. Gemeinsam ist beiden die Begabung für das Erfinnen und Entfalten einer guten Geschichte, und wenn Rosegger größeren Ruhm genießt als Hoffmann, so liegt das zum teil an der Vorliebe des deutschen Lesers für die Literatur, die aus dem Volksleben erwachsen ist. Der feinere Erzählungskünstler ist der Nordländer Hoffmann, die stärkere Natur Rosegger der Steiermärker.

Der Pommer **Hans Hoffmann**, geb. in Stettin am 27. April 1848, hat zuerst als Lehrer an pommerschen Gymnasien gewirkt. Er verdankt dieser Tätigkeit sein köstliches Geschichtenbuch Das Gymnasium zu Stolpenburg (Stolp), 1891, sicher das Wertvollste, was an Dichtung aus dem Leben unserer höheren Schulen hervorgegangen ist. Verschaffte sich das Gymnasium Einfluß auf das häusliche Leben seiner Zöglinge, so müßte Hoffmanns Stolpenburg ein Lieblingsbuch der Primaner sein, statt der öden Gymnasialschnurren von Eckstein und Genossen. Hoffmanns bedeutendste Dichtung aber ist die Novelle Der Hexenprediger (1883), bedeutender noch als seine großen Romane: Der eiserne Rittmeister (1890) und Wider den Kurfürsten (1894). Wäre Hoffmann nicht eine so vornehme, dem Ausposaunen der eigenen Größe abholde Dichterseele, so hätte jene meisterlich erzählte, erschütternde Novelle längst die Stelle eingenommen, die ihr gebührt: die eines klassischen Werkes unserer Prosadichtung. Viel Schönes steht auch in seinen Novellensammlungen aus



Ludwig Anzengruber.
(1839—1889.)
Zu S. 993.



Peter Rosegger.
(Geb. 1843.)
Zu S. 987.

neugriechischem Stoffgebiet: Im Lande der Phäaken und Von Frühling zu Frühling; in den etwas späteren: Geschichten aus Hinterpommern und Allerlei Gelehrte. In kleinen nachdenklichen Novellenbildern wie „Spätglück", einem wahren Juwel dieser feinen Gattung, tut es ihm unter den Lebenden keiner zuvor. Und wer ihn als einen unserer besten Humordichter lieben lernen will, der sei auf die entzückende Geschichte von der „Stillen Pauline" (Namen einer Nebenbahn bei Berlin) hingewiesen: sie steht sogar noch eine Stufe über Seidels besten Stücken dieser Art. Hoffmanns Stil ist offenbar durch Keller beeinflußt, ohne daß man von Nachahmung sprechen darf. — Gegenwärtig versieht Hoffmann das Amt eines Geschäftsführers der deutschen Schillerstiftung in Weimar mit besonderem Erfolg.

Als im Herbst 1881 der Schreiber dieses Buches auf einem Festmahl des Internationalen Schriftstellerkongresses zu Wien den abwehrend in sich zusammengeduckten **Peter Rosegger** den Gästen als einen der hervorragendsten Erzähler der europäischen Literatur pries, wunderten sich dessen nach überbescheidener deutscher Art sogar die Landsleute des Dichters; die Franzosen lächelten überlegen, und die Vertreter der anderen Völker glaubten an einen Scherz. Man hätte sich für Roseggers Bedeutung schon auf Kellers Urteil berufen dürfen; indessen auch der war dazumal den Ausländern noch ganz unbekannt. Peter Rosegger aber (geb. am Tage Petri Kettenfeier, 31. Juli, 1843 bei Krieglach in Steiermark) hatte zwischen 1869, wo seine erste mundartliche Sammlung „Zither und Hackbrett" erschienen war, und 1881 schon eine Reihe seiner besten hochdeutschen Bücher veröffentlicht, darunter seine prächtigen „Schriften des Waldschulmeisters" (1875), und war in Österreich nach seinem wahren Werte geschätzt und geliebt. Aus armseligen Verhältnissen — er hatte über der Schneiderhölle gesessen — ist der treffliche Dichter hervorgegangen, der wie wenige andere seiner schreibenden Zeitgenossen die weltbezwingende Gewalt des Willens zur Selbsterziehung durch die Tat bezeugt. Ein Grazer Zeitungsmann Swoboda, an den Rosegger seine ersten Versuche eingesandt, erkannte mit feinem Sinn für das Echte die Begabung des kaum halbgebildeten steirischen Schneidergesellen und reichte ihm die hilfreiche Hand zur Erklimmung der untersten Sprossen auf der Leiter zur Kunst.

Roseggers wertvollste Dichtungen, einzelne Erzählungen und Sammlungen sind zwischen 1873 und heut außer den schon genannten: Waldheimat, Sonderlinge aus dem Volke der Alpen, Dorfsünden, Neue Waldgeschichten, Höhenfeier, Sonnenschein, und die größeren, die man Romane nennen darf: Der Gottsucher (1883), Martin der Mann (1891). Sein dichterisches Vermögen umspannt das gesamte Gebiet der Erzählung: von der lustigen Dorfschnurre über die ernste Novelle aus dem Volksleben bis zum Roman großen Stils mit symbolischem Grundton (Martin der Mann). Am liebsten aber erzählt er empfindungsreiche, nachdenkliche und wenn es irgend angeht erziehliche Geschichten aus seiner schönen Steiermark. Rosegger ist vor allem ein Erzähler: in kaum einer seiner Geschichten fehlt der „Falke", und erwägt man die schon sehr hohe Ziffer aller seiner Dichtungen, so staunt man über die Unerschöpflichkeit dieses Erfinders von spannenden Fabeln und Bildners von fesselnden Menschenkindern. Er ist aber nicht bloß einer unserer reichsten, sondern auch einer unserer dichterischsten Erzähler, wenn man Dichter den Mann nennt, der auch das Kleinste mit einem verklärenden Sonnenstrählchen der Kunst zu übergießen vermag. Ob man ihm einen der pedantischen Schulzettel der Literatur wie „Realist" oder „Idealist" anhängen darf, darüber höre man ihn vorher selbst: „Die irdische Wahrheit ist ernst genug, aber sie verträgt es recht gut, von dem Sonnenschein der Poesie beleuchtet zu werden, ohne daß sie unwahr wird. Die Welt ist reich an Niedertracht und sie ist reich an Größe und Schönheit. **Nur darauf kommt es an, was wir Poeten liegen lassen oder aufheben.**" Könnte dies der gelehrteste Literaturforscher mit allem Aufwande von Schulwörtern aus allen Sprachen besser sagen? Er ist kein „Naturdichter", so wenig wie Robert Burns einer war: Rosegger steht längst auf den **Höhen der Bildung**, die ein Dichter haben muß, und nach Gelehrsamkeit hat er nie gestrebt.

Mit Gotthelf wäre Rosegger allenfalls zu vergleichen wegen der Stoffe und der erziehlichen Absicht; aber nur bis hierher reicht der Vergleich, denn sonst ist der sonnige, menschenfrohe Steirer gar verschieden von dem ewig knurrenden Schulmeister und Sittenrichter der Schweizer Bauern.

Roseggers einziges Drama Am Tage des Gerichts (1892) ist ein wirkliches Volksschauspiel, wie der Dichter es auch genannt hat: das Drama von der verzeihenden Liebe des den Menschen verstehenden Menschen. Es ist zu bedauern, daß das packende Stück sich nicht auf den Bühnen erhalten hat.

Die Sprache Roseggers ist wurzelecht, fast übermäßig erdig und in den meisten kleineren Geschichten kaum schriftdeutsch im herkömmlichen Sinne, jedenfalls nicht papierdeutsch; sie ist reiner und edler als die der meisten zeitgenössischen Erzähler. Stillos wird Roseggers Sprache nur, wo er „Bildungsdeutsch" schreibt oder gar, was ihm äußerst selten widerfährt, Fremdwörter einmischt wie in dem Satze: „Wo Arbeit ist, besonders körperliche, da gedeiht kein chronisches Herzleid." Noch immer steht der Dichter mitten im frischen Schaffen, und allen Stämmen deutscher Zunge ist er einer ihrer vertrautesten Lieblinge geworden. Seine steirischen Volksgenossen feierten seinen 60. Geburtstag wie den eines verehrten Fürsten.

Neuntes Kapitel.

Das Drama.

1. — Einleitung.

Das Theater bleibt immer eine der wichtigsten Angelegenheiten; es knüpft sich aus Vorsatz und Zufall gar vieles daran. (Goethe 1825 an Brühl.)

An die Geschichte des Theaters der siebziger Jahre knüpft sich in der Tat aus Vorsatz und Zufall gar vieles, hauptsächlich die hartnäckige Verleumdung, das deutsche Drama und das deutsche Theater hätten damals ihren tiefsten Stand erreicht. Bei einigen absichtsvoll parteilichen Darstellern herrscht der Vorsatz der Verleumdung, bei andern der Zufall ihrer oberflächlichen Erforschung der Tatsachen. Die Verurteilung jener Spanne dramatischer Literatur lautet in den bekanntesten Lehrbüchern so: „Der gebildete und ungebildete Schaupöbel wollte vor allem unterhalten sein; er wollte lachen oder sinnlich angeregt werden." Als ob der Schaupöbel zu irgend einer Zeit etwas anderes gewollt hätte! Oder: „Die Bühne ward immer mehr in die Abhängigkeit von Frankreich gebracht", und es gab die „Herrschaft der Franzosen auf den deutschen Bühnen in den siebziger Jahren". Hieran ist nur wahr, daß es damals, wie noch heut, in Berlin ein kleines Theater mit beinah ausschließlich französischem Spielplan gab. Die Herrschaft der Franzosen auf „den" deutschen Bühnen in den siebziger Jahren ist eine nachgesprochene hohle Redensart. Den offenkundigen Tatsachen zuwider heißt es in einer sich mit ihrer „Wissenschaftlichkeit" brüstenden Darstellung (von Professor R. M. Meyer): „Die (!) Bühnen des siegreichen Volkes eroberte die niedrige Kunst des besiegten Frankreichs. — Die seelenlosen Marionettenspiele Sardous, die lüsterne Operette, das sinnlich raffinierte Ballet triumphierten." Daß nicht Sardous Marionetten, sondern bei weitem mehr die bitter ernsten Sittenstücke Augiers und des jüngeren Dumas den Vorrang hatten unter dem geringen Anteil des französischen Dramas am deutschen Gesamttheater, lehrt ein Blick in die alten Spielpläne unserer großen Bühnen. Aber er lehrt noch etwas anderes: daß die Zahl der französischen Stücke auf neudeutschen Theatern nicht in den siebziger, sondern in den sechziger Jahren ihren höchsten Punkt erreicht hat. Und daß nicht die siebziger, sondern die sechziger Jahre die Blütezeit der lüsternen Operette, namentlich Offenbachs, waren, steht in jeder auf Urkunden, nicht auf willkürlichen Erfindungen beruhenden Theatergeschichte. Vollends das sinnlich raffinierte Ballet hat nach den Jahresübersichten aller großen Theater gerade in den siebziger Jahren seinen jähen Sturz erlebt. Im Opernhause zu Berlin war die Zahl der Balletaufführungen von 1860 bis 1869 gestiegen von 62 auf 100 im Jahr; von 1872 bis 1877 trat ein Niedergang von 64 auf 23 ein!

Wer als denkender Zeitgenosse die siebziger Jahre im Mittelpunkte des dramatischen Lebens, in Berlin, durchlebt hat, der weiß, daß gerade jenes Jahrzehnt die Zeit einer Neublüte der klassischen Bühne gewesen ist. Schöpften die Darsteller der dramatischen Literatur jener Jahre nicht aus den Tiefen des eigenen Gemütes statt aus den bequem zugänglichen Quellen, so müßten sie längst ihren Irrtum erkannt haben. Man will aber das erste Jahrzehnt des deutschen Reiches durchaus zu einem Zeitalter sittlicher und künstlerischer Verrottung stempeln, und da die Tatsachen dieses Gebaren nicht unterstützen, so begnügt man sich mit Zeitungsanekdötchen von „den" ihren Champagner aus Weißbiergläsern trinkenden Arbeitern und dem haltlosen Gerede über die Operette und das Ballet.

Eine der anscheinend unzerstörbaren Legenden ist auch die von der „dramatischen Oberherrschaft Lindaus und Blumenthals". In einer dieser parteipolitisch gehässigen Darstellungen heißt es: „Zu Weihnachten unterhielt man (!) sich über den neuesten Ebers oder Wolff, und das ganze übrige Jahr (!) hatte ‚unser Lindau' und ‚unser Blumenthal' freien Spielraum" (Bartels). Daß von Blumenthal vor 1883 kein einziges Stück mit Erfolg aufgeführt wurde, nur beiläufig. Aber auch das Gerede von Lindaus freiem Spielraum auf der deutschen Bühne in den siebziger Jahren ist nur eine von Buch zu Buch abgeschriebene Legende. Noch weniger, als vom Drama der letzten Jahre gerechter Weise behauptet werden dürfte, daß „Alt-Heidelberg" die deutschen Bühnen beherrscht habe, läßt sich eine Oberherrschaft der Dramen Lindaus in den siebziger Jahren beweisen. Die unwiderleglichen Zahlen bestätigen vielmehr, daß gerade in jenem Jahrzehnt das klassische Theater die Führung gehabt, und daß selbst Modestücke wie Lindaus zwei beliebteste: Maria und Magdalena (1872) und Ein Erfolg (1874) gegen die Übermacht des klassischen Dramas garnicht aufkamen. Fragen wie diese dürfen nicht nach politischer Gehässigkeit oder literarischem Vorurteil, sondern, zumal von der stolzen Wissenschaft, nur nach urkundlichen Beweisen, also nach Zahlen, entschieden werden. Nach den amtlichen Berichten des königlichen Schauspielhauses zu Berlin, damals der ersten Bühne der Hauptstadt und der leitenden in Deutschland, sind die klassischen Vorstellungen in den siebziger Jahren häufiger gewesen als in dem Jahrzehnt vorher. Sie stiegen von durchschnittlich 80 bis 90 auf 100 bis 110 im Jahr. Nimmt man zum Ausgang das Haupt-„Gründerjahr", das Anfangsjahr von Lindaus angeblicher dramatischer Oberherrschaft: 1872, so findet man diese Zahlen: von 278 Aufführungen waren „klassisch" oder doch von so ernsten Dichtern wie Grillparzer, Freytag, Geibel usw.: 118; von Benedix 21, von Lindau 10; 1873 wurden an 274 Spielabenden 115 klassische und nachklassische Stücke gespielt, Lindaus neues Zugstück Maria und Magdalena allerdings 43 Mal; die Zahlen für die Jahre von 1874 bis 1877 sind für Lindaus sämtliche Dramen: 19, 18, 3, 11. Von 1647 Schauspielhausvorstellungen in 6 Jahren kamen auf Lindaus Stücke 104. Am königlichen Theater zu Hannover kamen in den 6 Jahren 17 Lindau-Abende auf 876 Vorstellungen, durchschnittlich noch nicht 3 im Jahr. Am Hoftheater zu München wurde Lindau in jenen 6 Jahren 36 Mal gespielt. Ähnliche Zahlenverhältnisse zeigt die Auskunft von vielen andern großen und kleinen Bühnen.

Eine andere Legende über die 70er Jahre fabelt von der erschreckenden Sittenlosigkeit des deutschen Dramas, wiederum hauptsächlich in Folge des angeblich so starken Anteils der Lindauschen Stücke am damaligen Spielplan. Wer diese Legende weiter verbreitet, hat offenbar keins der angeblich so fürchterlichen Stücke Lindaus aus den 70er Jahren gelesen. An andrer Stelle wird seine Tätigkeit als Bühnendichter ihre Würdigung finden (vgl. S. 991); aber schon hier muß gesagt werden, daß gerade die beiden erfolgreichsten Stücke Lindaus an sittlicher Harmlosigkeit nicht einmal von Benedix übertroffen werden. Vielmehr ist der Grundzug der damals beliebtesten Schau- und Lustspiele die Gemütlichkeit; hieran ändert auch der Umstand nichts, daß Lindau einigen satirischen Pfeffer beimischte. Der literaturforschende Leser, der von den herben Anklagestücken des letzten Menschenalters zu Lindau kommt, wird ungefähr den Eindruck gewinnen, als lese er nach dem Simplicissimus die

Fliegenden Blätter. Zum teil wohl auf Lindaus Stücke, zum noch größeren auf die noch gemütlicheren von L'Arronge und seinesgleichen hat Paul Heyse seinen treffenden Spruch gedichtet:

Wenn Einer sich lang verständig beträgt
Und plötzlich einen Purzelbaum schlägt,
Ein Andrer sich stets verrückt gebahrt
Und gilt für weis' und hochgelahrt,
Ein Backfisch noch mit Puppen spielt
Und mannstoll schon nach Freiern schielt,
Ein Fräulein, welk von Angesicht,
Verschämt vom Klapperstorche spricht,
Ein Jeder lebt und liebt und haßt,
Wie's nicht zu seinem Charakter paßt,
Unglaubliches sofort geglaubt wird,
Das Unerlaubteste erlaubt wird,
Für witzig gilt ein schaler Tropf,
Kurzum, die Welt steht auf dem Kopf,
Daß man ein Tollhaus zu sehen meint,
Was sieht man? — Ein deutsches Lustspiel, Freund!

Dieser absonderlichen Gemütlichkeit des deutschen Lustspieltheaters der 70er Jahre steht gegenüber der Aufschwung des klassischen Dramas. Die Gastspiele des Meininger Hoftheaters wurden seit der ersten Vorstellung in Berlin am 1. Mai 1874 (Shakespeares Julius Caesar) ein umwälzendes Ereignis in der deutschen Bühnengeschichte durch die Belebung der bis dahin stocksteifen Massen in den geschichtlichen Trauerspielen, die farbenreichere Ausstattung, die liebevolle Durchdringung auch der Nebenrollen. Die Nachwirkungen der Meiningerei sind noch heute spürbar; ja ohne das Beispiel jener Aufführungen wäre der spätere Naturalismus auf dem Theater nicht verständlich.

Auf der Höhe jenes angeblich so erbärmlichen Jahrzehnts wurde Kleists Hermannschlacht 25 Mal im Berliner Schauspielhaus in dem einen Jahr 1875 mit großartigem Erfolg aufgeführt. Otto Ludwig, Hebbel, Grillparzer wurden nicht nur in Berlin, sondern an vielen Provinzbühnen gespielt; von Hebbel sogar einige Stücke, die seitdem selten wieder aufgeführt wurden. Dazu kam das dramatische Lebenswerk Anzengrubers, das gerade in den 70er Jahren und gerade in Berlin unter jubelndem Beifall seinen Rang eroberte. Die erste Aufführung z. B. seiner Kreuzelschreiber in Berlin hat keiner vergessen, der sie erlebt hat. Über die 70er Jahre waren ja auch die stillschaffende Werdezeit des vaterländischen Dramatikers, von dem die deutsche Jugend, die Berlinische zuerst, einen ihrer stärksten vaterländischen Antriebe empfing: Ernst von Wildenbruchs. Wahrlich, es gehört unter die erstaunlichsten Beiträge zur Macht der ungeprüften Überlieferung, daß ein Jahrzehnt wie das von 1871 bis 1881 als das der dramatischen Öde, Sittenlosigkeit und Franzosenherrschaft gilt, während es in der Wirklichkeit eine Zeit der klassischen Hochflut, der Eroberung der Theaterwelt durch den stärksten deutschen Dramatiker neben Grillparzer und Hebbel: Anzengruber, die Zeit der ersten Schaffensjahre Wildenbruchs gewesen ist.

Zehntes Kapitel.

Das Drama.

2. — Das Lustspiel.

Lindau. — Blumenthal. — Moser. — Lubliner. — L'Arronge. — Schönthan.

Das Lustspiel steht hier voran, nicht um seines literarischen Wertes willen, sondern weil seine Betrachtung beitragen wird zur Vernichtung der Legenden von der Unsittlichkeit der dramatischen Dichtung im ersten Jahrzehnt des geeinigten Deutschlands. Bis in unsere Tage dauern konnte jene Legende nur, weil man die angeblich so gefährlichen älteren Lustspiele der in der Überschrift genannten Theaterdichter heute nur selten spielt und noch seltener liest. Keiner von ihnen hat ein einziges unsittliches, verderblich wirkendes Stück geschrieben; von einigen läßt sich beweisen, daß sie nicht nur sittliche Ziele verfolgten, sondern auch mit manchem ins Schwarze treffenden Pfeil der gesellschaftlichen Satire sittlich gewirkt haben, soweit eben das Drama hierzu imstande ist. Die Literaturforscher der Zukunft, die sich einst mit der leichteren dramatischen Dichtung jener Zeit beschäftigen sollten, werden sich nicht wenig über die sittliche Entrüstung der bisherigen geschichtlichen Darsteller verwundern.

Der meistgehaßte Dramatiker der siebziger Jahre ist der einst viel bewunderte und beneidete **Paul Lindau.** Am 3. Juni 1839 in Magdeburg als Sohn eines Gerichts-

beamten, als Enkel eines protestantischen Predigers geboren, hat er sich nach einer journalistischen Lehrzeit in Düsseldorf, Elberfeld und Leipzig zuerst durch seine Harmlosen Briefe eines deutschen Kleinstädters (1870), dann durch seine unter dem Titel Literarische Rücksichtslosigkeiten (1872) gesammelten Aufsätze, zumeist aber durch die von ihm begründete Wochenschrift Die Gegenwart (1872) die Stellung eines angesehenen, mehr noch eines gefürchteten Kritikers erobert und Jahre hindurch nicht ohne Verdienst und Geschick behauptet. Befestigt wurde sie durch einige sehr erfolgreiche Dramen, und erst durch das Aufkommen des jüngeren Schriftstellergeschlechtes um die Mitte der achtziger Jahre wurde Lindau allmählich zurückgedrängt. Er hat später die Monatschrift Nord und Süd herausgegeben, noch manches Drama, manchen Roman geschrieben und zwei Berliner Theater mit wechselndem Erfolge geleitet.

Wer Lindaus zeitweilige Herrschaft in der Tagesliteratur begreifen will, der lese seine Kleinstädterbriefe, z. B. „Meine Rede zur Humboldtfeier" oder „Das Muster eines deutschen Familienblattes", und den Band Literarische Rücksichtslosigkeiten. Man schreibt über ähnliche Stoffe heute viel schärfer, ja giftiger, aber schwerlich geistreicher und gewandter. Entgegen der landläufigen Legende von Paul Lindaus boshafter Neigung, das Erhabne in den Staub zu ziehn, beweisen jene Sammelbände nur, daß er kein Mitleid übte mit falschem Ruhm, mit anmaßlicher Oberflächlichkeit. Seine Zerzausung des damals sehr mächtigen Dingelstedt als eines kläglichen Übersetzers von Beaumarchais' Figaro, sein Kampf gegen den überschätzten und sich überschätzenden Gutzkow, seine rücksichtslose Bloßstellung der Shakespeare-Übersetzung Bodenstedts, namentlich aber sein offener Brief an Julian Schmidt wegen dessen sichtlicher Unwissenheit gepaart mit absprechender Überhebung in einem Buch über französische Literatur waren zu ihrer Zeit reinigende Gewitter. Daß er diese Strafgerichte in einem an Lessing gebildeten Stil vollzog, z. B. Julian Schmidt gegenüber von Georges Sand sprach als „einem Schriftsteller, den Sie oberflächlich kennen werden, denn Sie haben eingehend über dessen Werke geschrieben", schuf ihm der Feinde viele. Am gefährlichsten aber wurde er seinen Gegnern durch ein reiches Wissen in deutscher und französischer Literatur, durch das er den damaligen Papst der Berlinischen, ja der deutschen Kritik Julian Schmidt hoch überragte.

Paul Lindaus Dramen: Maria und Magdalena (1872), Ein Erfolg (1874), Tante Therese, Johannestrieb, Gräfin Lea, Der Andere (1893) und noch manches spätere entbehren oft des tiefen dichterischen Gehalts, sind aber zumeist bühnenwirksame Stücke mit munterm, oft geistreichem Gesprächston und mit dankbaren Rollen. In der Geschichte des neueren Dramas wird Lindau als der Lustspieldichter gelten müssen, der die seichte Bühnensprache von Benedix gehoben, den Pfeil der Satire geschärft und manchen Auswüchsen zeitgenössischer Gesellschaftsitten unerschrocken zu Leibe gegangen ist. Daß die Voraussetzung in Maria und Magdalena, seinem erfolgreichsten Stück, unhaltbar, der Ausgang im Stil der sanften Familienblätter ist, hat man schon damals erkannt, und Lindau selbst hat sich keiner Täuschung über seine dichterische Bedeutung hingegeben. In der Widmung seines Lustspiels Ein Erfolg an den Schauspieler Sonnenthal spricht er offen aus: „Die Kritik überschätzt meine Fähigkeiten und stellt zu hohe Anforderungen an mich, während das Publikum billiger denkt und sich damit schon für befriedigt erachtet, wenn ich ihm zu einem Abend verhelfe, der nicht geradezu langweilig ist." Lindaus Stücke, zumal die älteren, haben die Zuschauer manches Jahr gut unterhalten, haben den guten Sitten nicht im geringsten geschadet und könnten ohne Bedenken noch heut auf dem Liebhabertheater jeder Mädchenschule aufgeführt werden.

Wichtiger als durch seine Dramen und seine etwas trocken erzählten Romane (Herr und Frau Bewer, Der Zug nach dem Westen, Arme Mädchen, Spitzen usw.) wurde Paul Lindau durch die Wochenschrift Die Gegenwart, deren erste Nummer am 19. Januar 1872 herauskam und schon im ersten Jahr das gelesenste deutsche Blatt seiner Art wurde. Auch

an Lindaus Tätigkeit als Herausgebers und Hauptmitarbeiters der „Gegenwart" hat sich die lächerliche Legende von der Brunnenvergiftung des öffentlichen Geistes in Deutschland geheftet. Daß es damit nicht so arg gewesen sein kann, dafür bürgt die Tatsache, daß Lindau Jahrelang zum Mitherausgeber der „Gegenwart" den Schriftsteller an seiner Seite gehabt hat, der wegen seiner stets höchst beredten Verteidigung der Sittlichkeit als des letzten Maßstabes für alle menschlichen Dinge, auch für die Kunst, in gebührender Achtung steht: **Otto von Leixner**. Gleich in der ersten Nummer, im Jahr der Hochflut der Gründerzeit, brachte die „Gegenwart" einen scharfen Aufsatz: „Zur Geschichte des Börsenschwindels", und es sollte schwer sein, in den Bänden der „Gegenwart" gerade in den verrufensten Jahren irgend etwas zu finden, was für den Gründertaumel jener Zeit verantwortlich gemacht werden könnte. Die ersten Schriftsteller Deutschlands haben in der Zeit, die man jetzt als eine der entsetzlichsten Verderbnis, zum Teil infolge der „Gegenwart", ansieht, an Lindaus Zeitschrift mitgearbeitet: Fontane, Lindner, Freiligrath, Geibel, Klaus Groth, Lingg, J. G. Fischer, Bluntschli, Gneist, Rosenkranz, Hettner, Uhde und viele andere. In der „Gegenwart" zuerst wurde auf Anzengrubers Bedeutung hingewiesen: durch Fritz Mauthner. Lindau selbst hat in der „Gegenwart" manchen guten Kampf gekämpft; unsere „Germanisten" z. B. sollten seinen Aufsatz im ersten Jahrgang nachlesen: „Unsere Klassiker und unsere Universitäten", worin er den uns heut unglaublich dünkenden Mangel irgend welcher Vorlesungen über die deutschen Klassiker an der Berliner Hochschule aufdeckt.

Lindau ist kein großer, bezwingender Dichter; den geistreichen und kundigen Bühnendichter und Feuilleton-Schriftsteller, aber auch den Verfasser der tüchtigen Arbeiten über Molière und Musset muß man gelten lassen. Mit ungerechter Übertreibung wird Paul Lindau jetzt als Sündenbock in die Wüste der Verdammnis geschickt, die ebenso ungerecht über die ganze Literatur der siebziger Jahre verhängt wird. Er wurde einst über sein Verdienst hinaus geschätzt und muß jetzt nach dem Gesetz von Wirkung und Gegenwirkung den Rückstoß unverdienter Unterschätzung erdulden. Später wird die jetzigen Unterschätzer ein ähnliches Geschick treffen.

Fast noch größere Bühnenerfolge hat der Berliner **Oskar Blumenthal**, geb. 1852, errungen, und auch an sie hat sich der Haß, mehr aber noch der Neid geheftet. Blumenthals ältere Lustspiele: Der Probepfeil (1883), Die große Glocke (1884), Ein Tropfen Gift (1885) usw. sind ungefähr von der Art des Lindauschen „Erfolgs": Satiren auf allerlei große und kleine Schäden der Gesellschaft, auf die falsche und verführerische Empfindsamkeit, auf die Verleumdung und anderes, um einen Ton schärfer als bei Lindau, der von den Beiden der Gutmütigere ist. Die Sittlichkeit kann an jenen Lustspielen nichts auszusetzen finden, und mehr als unterhalten haben sie nicht wollen. Blumenthals spätere, mehr possenhafte Lustspiele, z. B. das überaus erfolgreiche „Im weißen Rößl", sind leichte Theaterware, die ihren Zweck erfüllt hat, wenn sie die Zuschauer einen Abend über belustigt; für die Geschichte der Literatur kommt diese Gattung kaum in Betracht. Von Blumenthals sonstigen Schriften seien die sehr witzigen Sinnspruchsammlungen nach Verdienst hervorgehoben; es stecken darin manche fernhin treffende Pfeile, auch manche vergiftete.

Auf tieferer Stufe stehen die zahlreichen Lustspiele **Gustav von Mosers** aus Spandau (1825—1903), dessen „Veilchenfresser" einst ein Hauptzugstück des Berliner Schauspielhauses war, ohne daß man hieraus verzweifelte Schlüsse auf den Kulturzustand des deutschen Volkes zu ziehen braucht. — Auch von den Lustspielen des Breslauers **Hugo Bürger** (Lubliner), geb. 1846, ist nichts Rühmliches zu berichten, höchstens daß sie etwas weniger schlecht waren als seine späteren Versuche im ernsten, sogar im sozialen Drama.

Freundlichere Beachtung verdienen die anspruchslosen Volkstücke von **Adolf L'Arronge**, einem 1838 geborenen Hamburger. Seine zwei älteren Stücke Mein Leopold (1873) und Doktor Klaus (1878), die sogar der alte Kaiser Wilhelm mit Vergnügen angesehen, über-

treffen noch Lindaus Lustspiele an gemütlicher Harmlosigkeit und enthalten Ansätze zu echtem Humor. — Und eine Posse von so überwältigender Komik wie Der Raub der Sabinerinnen von den Brüdern **Paul** und **Franz von Schönthan** aus Wien (geb. 1853 und 1849) verstärkt den Eindruck, daß das Wesen des Dramas jener Zeit in etwas ganz anderm als in der Sittenlosigkeit bestanden hat.

Elftes Kapitel.

Das Drama.

3. — Anzengruber.

(1839—1889.)

Wir sprechen von dem glorreichen „Zeitalter Shakespeares", wiewohl kurz vor ihm, neben ihm und gleich nach ihm des Wüsten, Kunstlosen und Gemeinen im Drama die Fülle war. Ähnliches gilt für die klassische Zeit Frankreichs im 17., Deutschlands im 18. Jahrhundert. Die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts werden in der Geschichte des deutschen Dramas dereinst die Anzengruber-Zeit heißen, wie man die achtziger Jahre nach Wildenbruch, die neunziger nach Hauptmann benennen wird. Daß ein dramatisches Zeitalter, das nach Anzengruber heißt, keines der sittlichen Versunkenheit gewesen sein kann, leuchtet ein. Zugleich sind des Österreichers Anzengruber Dramen das einzige bleibend Wertvolle, was an die Zeit des deutschländischen **Kulturkampfes** erinnert.

Ludwig Anzengruber wurde am 29. November 1839 als Sohn eines früh verstorbenen kleinen Beamten, der selbst ein wenig Dramatiker war, in Wien geboren. „Ich bin auf keiner Universität gewesen," schrieb er an seinen Freund Professor Bolin in Helsingfors, „ich bin kaum mit der Realschule fertig geworden; eine ganz verteufelt bittere Schule des Lebens habe ich aber durchgemacht, und wenn die Jahre als Schuljahre zählen, so war sie 15klassig." Anzengruber ist einer der zum Glück zahlreichen Bestätiger der Tatsache, daß der wahre Künstler sein Ziel auch auf andern als den amtlich vorgeschriebenen Wegen erreicht. „D' Hauptsach'" ist nach einem Anzengruberschen Gedicht:

Ob's oaner hernimmt, wo d'r wöll, Nur haben, haben muß er's holt.

Von 1860 bis 1866 ist Anzengruber, wie einst Molière, mit Schauspielergesellschaften umhergezogen in Österreich und Ungarn, hat 1869 ein Schreiberämtlein bei der Wiener Polizei angenommen, den ersten Tag seines Dichterruhmes am 5. November 1870 bei der ersten Aufführung des Pfarrers von Kirchfeld erlebt und ist als berühmter deutscher Dichter mit nur fünfzig Jahren am 10. Dezember 1889 in Wien gestorben. Ein schönes Denkmal schmückt sein Grab auf dem Wiener Friedhof; eine von treuer Freundeshand, Anton Bettelheims, veranstaltete Gesamtausgabe seiner Werke und Briefe ist Anzengrubers dauerndes literarisches Denkmal. Das Kapitel des bayrischen Maximilianordens schlug Anzengruber 1886 zum Ritter vor; als der Prinzregent Luitpold die Bestätigung versagte, schieden Heyse und Schack aus dem Kapitel. Durch den Pfarrer von Kirchfeld wurde er mit Rosegger bekannt, und es knüpfte sich zwischen diesen beiden österreichischen Dichtern einer jener herrlichen Freundschaftsbünde, die nicht der kleinste Schmuck deutscher Literatur sind.

So hoch auch Anzengruber unter den Erzählern steht, seine bleibende Bedeutung ruht doch auf seinem dramatischen Lebenswerk. Die wichtigsten Stücke sind in dieser Reihenfolge entstanden: Der Pfarrer von Kirchfeld (1870), Der Meineidbauer (1871), Die Kreuzelschreiber (1872), Der G'wissenswurm (1874), Doppelselbstmord (1876), Der ledige Hof (1877), Das vierte Gebot (1878). Anzengruber selbst wollte für eine Ausgabe seiner Werke die Dramen geteilt wissen in „Bauernstücke, hochdeutsche, Wiener Volksstücke". Über die hochdeutschen Stücke ist nicht viel zu sagen; Elfriede, Die Tochter des Wucherers, Ein Faustschlag zeigen wenig von Anzengrubers dramatischer Lebensechtheit. Und so hoch man auch seine besten Bauernstücke stellen mag, höher steht doch noch das eine Wiener Volksstück **Das vierte Gebot**; es wird nach der erbarmungslosen Sichtung durch die Zeit Anzengrubers bleibender Anspruch auf Unsterblichkeit bleiben. Erst durch dieses Stück, das von

der Freien Bühne in Berlin zuerst mit mächtiger Wirkung aufgeführt wurde, eroberte sich Anzengruber seinen Rang in der hohen Literatur. Das selbstverschuldete Schicksal einer ganzen Wiener Familie bildet den erschütternden Inhalt, und weit über die Tragik des Einzelfalles geht der Auftritt am Schlusse hinaus, wo der zum Tode verurteilte Sohn sittenloser Eltern deren letzten Besuch vor der Hinrichtung zurückweist: „Nein, sie haben mir nichts zu verzeihen, und ich ihnen nichts abzubitten", und wo die berühmt gewordenen Abschiedsworte des Unglücklichen an den Geistlichen gesprochen werden:

Du weißt nit, daß 's für manche 's größte Unglück is, von ihre Eltern erzog'n zu werd'n. Wenn Du in der Schul' den Kindern lernst: „Ehret Vater und Mutter", so sag's auch von der Kanzel den Eltern, daß s' danach sein sollen.

Diese Worte, den sittlichen Höhepunkt des Stückes, strich der Zensor; selbst der Titel „Das vierte Gebot" mußte geändert werden in „Ein Volksstück in 4 Akten". Wie Anzengruber an Mauthner schrieb, fürchtete die Zensur, „das Volk werde demoralisiert" durch eine so schonungslose Darstellung der Folgen gewissenloser Kindererziehung! Die Gestalt der Großmutter mit ihren wenigen Worten gehört zu den ergreifendsten im neudeutschen Drama.

Von den Bauernstücken ernsten Inhalts steht Der Meineidbauer am höchsten; in der Gestalt des Ferner hat Anzengruber ein bäuerliches Seitenstück zu Richard III. geschaffen. Auch Der ledige Hof zeigt den Dichter als einen unserer großen Seelenkündiger. Mit dem feinen dramatischen Takt, der diesen unstudierten Dichter auszeichnet, hat er selbst in dem etwas empfindsamen Schluß die Grenze zwischen echter und gemachter Rührung nicht überschritten.

In dem Bauernstück Die Trutzige und in der dramatisierten Novelle Der Fleck auf der Ehr' werden zwei Frauennaturen mit sicherer Beherrschung der Menschenzeichenkunst so packend dargestellt, daß wir die ein wenig gezwungene Fabelführung übersehen.

Das Stück, das Anzengrubers Ruhm begründete: Der Pfarrer von Kirchfeld (erste Aufführung im Theater an der Wien November 1870), ist sein noch heut am häufigsten gespieltes, aber nicht sein dichterisch wertvollstes. Rosegger hat darüber geurteilt, es sei ein Parteistück, die Partei sei die Menschheit und die Menschlichkeit, kämpfend gegen die Unmenschlichkeit. Es ist leider gar zu sehr predigendes Parteistück und nicht genug reine Dichtung. In Österreich hat es durch seinen Stoff tiefe Wirkung geübt, allerdings dem Dichter den unverdienten Haß mancher kirchlicher Kreise zugezogen.

In dieselbe Kerbe hieb Anzengruber mit seinem Kulturkampfstück Die Kreuzelschreiber, das bei seiner wiederholten Aufführung in Berlin in den Kulturkampfjahren jedesmal stürmisch bejubelt wurde. Es ist das beste Stück politischen Hintergrundes in deutscher Sprache und fordert nicht bloß durch den drolligen Stoff: die Aussperrung der Männer durch ihre Weiber, der an des Aristophanes „Lysistrate" erinnert, den Vergleich mit dem berühmten Komödiendichter des Altertums heraus. Der Kern des Stückes steckt in den Worten des Goldhofbauers: „Himmelheiligkreuzdonnerwetter, ich möcht' doch wissen, wie s' dazu käman, daß sie (die Priester) sich zwischen Mon und Weib einmischen!" Die dichterisch am liebevollsten gedachte Gestalt ist der Steinklopferhans, wie denn Anzengruber mehr als einmal seine reiche Kunst gerade an solche Nebenrollen gewandt hat. Der Steinklopferhans mit seinem felsensicheren Gottesglauben: „Dir kann nix g'schehn" ist in seiner Art so klassisch wie der Klosterbruder im Nathan dem Weisen. Er steht denn auch als Nebengestalt am Denkmal seines Dichters in Wien.

An ausgelassener Lustigkeit noch übertroffen werden die Kreuzelschreiber durch das Stück mit dem erschreckenden Titel Doppelselbstmord, der besten deutschen Posse literarischen Gepräges: Romeo und Julia auf dem Dorf ins Hochkomische verpflanzt, aber so, daß von einer absichtlichen Verzerrung des edlen Stoffes keine Rede ist. Das für dumm gehaltene Agerl ist ein Stück liebenswürdigster Dichterarbeit, und der Auftritt, worin die angeblichen Doppelselbstmörder den Abschiedsbrief an ihre hadernden Väter schreiben, darf getrost mit den gelungensten komischen Stellen bei Shakespeare verglichen werden.

Etwas tiefer steht die muntere Bauernkomödie **Der G'wissenswurm**, und um viele Stufen tiefer die etwas grobe Dorfposse „'s Jungferngift". Aber in jenem gegen die Frömmelei gerichteten Stück haben wir die Gestalten der einst verführten und verstoßenen Magd Magdalen, die uns durch ihren gänzlichen Mangel an melodramatischer Rührseligkeit packt, und die prächtige Horlacherlies, — im Jungferngift den Kohlenbrenner-Tomerl, der Molière keine Schande machen würde.

Man muß überhaupt bei der Würdigung des Dramatikers Anzengruber immer wieder an die größten Vorgänger denken. Gestalten wie der Wurzelsepp und der Pfarrer Vetter (im Pfarrer von Kirchfeld), der alte Bauer Brenninger in den Kreuzelschreibern, die schon genannten des Steinklopferhans, der Großmutter im Vierten Gebot und der Horlacherlies sind von jenem höheren Leben durchglüht, wie es nur die ganz große, echte Kunst menschlichen Gebilden einzuhauchen vermag.

Auch Anzengruber der Erzähler steht unter den Besten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, neben Rosegger und nicht gar zu weit hinter Gottfried Keller. Seine Erzählungen Das Sündkind und der Einsame, sein Dorfroman **Der Sternsteinhof** (1883) sind Manneswerke, die die meisten anspruchsvolleren Romane mit angeblich viel höherem philosophischen Gehalt beiseite schieben werden.

Mit Bewußtsein hatte Anzengruber seine Gattung gewählt; das Bauernstück und die Dorfgeschichte erschien ihm „das bequemste, weil darin der ursprüngliche Mensch noch am deutlichsten zum Ausdruck kommt, ohne daß ich notwendig habe, die Kulturschminke des modernen Menschen erst abzukratzen". Er wollte durchaus volkstümlich bleiben und hat drum mit Vorliebe in einer Mundart geschrieben, die er sich allerdings selbst gemodelt hatte. Seine Menschen verlieren dadurch nichts von ihrer glaubwürdigen Echtheit, zumal für reichsdeutsche Leser.

Anzengruber glaubte an den Sieg des Guten über das Böse, des Lebens über den Tod. Zahlreich sind die Stellen in seinen Dramen, wo die Lebensfreude „ins Land 'nausjauchzt: Aus is's und vorbei is's, da sein neue Leut' und die Welt fangt erst an!" Wo er nur kann, läßt er seine frischesten Menschen den Duckmäusern und Schwarzsehern zum Trutz singen:

Warum soll i net lustig sein? Mir g'fallt es Leb'n, mir schmeckt der Wein,
Gott is a guter Mon, Und neamad geht's was an! (Die Horlacherlies im Gewissenswurm.)

Von dem angeblichen „Pessimismus", der nach manchen Darstellungen die 70er Jahre beherrscht habe, ist jedenfalls bei Anzengruber nichts zu entdecken.

Für Österreich bedeutet Anzengruber etwas, worauf die Reichsdeutschen neidisch sein dürfen: er ist **unser einziger wahrhaft volkstümlicher Dramatiker des 19. Jahrhunderts.** Kein zweiter Empfänger des Schiller- und des Grillparzerpreises war dieser Auszeichnungen so würdig wie Anzengruber. Er erschiene uns noch größer, wenn wir nicht nach den Überlieferungen literarischer Wertung in der Enge und Bildungsarmut seines Stoffkreises eine gewisse Beschränkung erblickten. Vielleicht wird schon das nächste Geschlecht diese Empfindung nicht mehr teilen.

Zwölftes Kapitel.
Das Drama.
4. — Wildenbruch.

Neben Anzengruber, dem großen österreichischen Volksdramatiker, stand seit dem Beginn der achtziger Jahre **Ernst von Wildenbruch**, der gefeiertste preußische Vaterlandsdramatiker nach Kleist, eine mächtig emporstrebende dichterische Kraft, von der einst viele einen dauernden Aufschwung des deutschen Dramas hohen Stils erwarteten. Er wurde, ein Enkel des Prinzen Louis Ferdinand, ein Sohn des preußischen Gesandten von Wildenbruch, in Beirut (Syrien) am 3. Februar 1845 geboren, im Potsdamer Kadettenhaus herangebildet, machte als Gardeleutnant die zwei großen deutschen Kriege mit, studierte

dann die Rechte, arbeitete ein Menschenalter als Beamter im Auswärtigen Amt unter vier deutschen Reichskanzlern und lebt jetzt, noch immer rüstig schaffend, in Berlin.

Entdeckt wurde Wildenbruch von den kräftigen Anregern unserer neueren Dichtung, den Brüdern Hart, die schon zu Ende der siebziger Jahre einige seiner Dramen in ihren Monatsheften abdruckten. Nach einer persönlichen Mitteilung Wildenbruchs hatte er bis 1880, außer drei überhaupt nicht im Druck erschienenen Stücken (Auf der hohen Schule, Spartakus, Rache der Frau), schon die Dramen gedichtet: Der Menonit, Die Herrin ihrer Hand, Die Karolinger, Väter und Söhne, Harold. Es gelang ihm aber erst nach vielen Enttäuschungen, auf die Bühne zu gelangen: im März 1881 wurden seine Karolinger zuerst in Meiningen aufgeführt, und seitdem wuchs sein Ansehen als Bühnendichter bis zu einer Höhe, von der erst nach den Quitzows, seinem erfolgreichsten Stück, der Abstieg begann.

Wildenbruchs wichtigste Dramen sind in der Reihenfolge des Erscheinens, nicht des Entstehens: Die Karolinger (1881), Harold, Der Menonit, Väter und Söhne, Christoph Marlowe, Das neue Gebot, Die Quitzows (1888), Der Generalfeldoberst, Der neue Herr (1891), Heinrich und Heinrichs Geschlecht (1896). Aus diesen Dramen mit geschichtlicher Grundlage ist Wildenbruchs Sonderart am deutlichsten zu erkennen: als des Dramatikers mit gewaltig oder gewaltsam fortschreitender Handlung, scharfzugespitzten Gegensatzauftritten und lautberedter Bühnensprache. Schon in seinem zuerst entstandenen Menonit zeigt sich der Wildenbruch, den wir alle kennen, und eine reiche dichterische Entfaltung und Bereicherung hat er seitdem im Drama nicht durchlebt. Sein Hauptmangel ist die Unfähigkeit zur Schöpfung lebensvoller Gestalten, die wir uns auch vorstellen können, wenn sie schweigen. Sie führen ein klangvolles Scheinleben, so lange sie Reden halten; sie entschwinden uns, sobald sie das letzte Wort hinausgeschleudert haben. Mit einer Ausnahme: Dietrich Quitzow ist eine dramatische Gestalt, die man behält, wie denn das Drama von den Quitzows die Höhe der Wildenbruchschen Bühnendichtung ist. Es wurde unter beispiellosem Jubel am 9. November 1888 zum ersten Mal in Berlin aufgeführt, auf Befehl des Kaisers in der Oper statt im Schauspielhause, und erlebte schon im Dezember 1890 die hundertste Aufführung. Bis heut ist die Wirkung dieses ersten Hohenzollerndramas Wildenbruchs noch nicht ganz erloschen, und sollte den Dichter eins seiner Stücke überleben, so werden es gewiß nur die Quitzows sein.

Wildenbruch, selbst aus Hohenzollernblut, ist mit ehrlicher Überzeugung der Hohenzollerndramatiker geworden, wohl angeregt durch die erschütternden Ereignisse des Jahres 1888. Damals schrieb er nach der Vollendung der Quitzows:

> Wenn Gott mir Kraft verleiht, gedenke ich an dieses Hohenzollernstück noch eine Reihe anderer zu fügen, in denen ich das mächtige Geschlecht zum Mittelpunkt setze. Es sollen keine Werke für die „Literatur", sondern für das lebendige Volk werden.

Wer um seine Hohenzollerndramen Wildenbruch einen höfischen Dichter, wohl gar einen Byzantiner nennt, der verleumdet den wahrhaft vornehmen, innerlich freien Sinn dieses Mannes. Ebenso ungerecht ist der Vorwurf, er habe in dem Neuen Herrn, der 1891 zur Aufführung kam, ein geschichtliches Seitenstück zu Bismarcks Entlassung bieten wollen: das Drama war schon 1889 fertig.

Ein lebendiges Werk für das Volk ist keines der Wildenbruchschen Stücke geworden, auch nicht die Quitzows. Beredsamkeit, diese stärkste Seite seiner Begabung, wirkt wohl für den Augenblick auf die Zuhörer, erzeugt aber keine dauernden Nachschwingungen. Noch weniger Glück hatte Wildenbruch mit seinen Versuchen im sozialen Drama: Haubenlerche (1890) und Meister Balzer (1892). Sie überzeugen nicht sachlich, sie ergreifen nicht menschlich. Vollends seine satirische Komödie Das heilige Lachen (1892) gegen gewisse neuzeitliche Stimmungen in Leben und Literatur fiel matt zu Boden; sie reizte selbst die nicht zum Widerspruch, die getroffen werden sollten. Auch sein letztes Stück: Die Lieder des Euripides (1905), an schönen Einzelstellen so reich wie keines seiner früheren, bedeutete



Ernst von Wildenbruch.
(Geb. 1845.)

Zu S. 996.

nicht einen neuen dramatischen Aufschwung, sondern zeigte nur die Vielseitigkeit des Dichters in der Stoffwahl, die über den Hohenzollerndramen leicht übersehen wird.

Auch als Liederdichter ist Wildenbruch mehr beredt als tief und eigenständig; ein neuer, leidenschaftlicherer Geibel, dessen Nachfolger in der dichterischen Reichsheroldschaft. Das sprachlich schwungvolle und für den Tag wirksame Zeitgedicht beherrscht er wie kaum einer, so z. B. in dem „Jubellied Deutschlands“ zum 18. Januar 1871. Künstlerisch wertvoller sind seine erzählenden Gedichte, z. B. Der Emir und sein Roß, das grausige „Hexenlied“ und das schönste dieser Gattung: „In der Sylvesternacht“. Zwei Jugenddichtungen „Vionville“ und „Sedan“ (1874 und 1875 erschienen) sind begeisterte Schlachtenbilder von der Art der Scherenbergschen, aber in edlerer Kunstform und mit höherem dichterischen Gehalt.

Für die Nachwelt, oder schon für das nächste Lesergeschlecht, wird Wildenbruch wahrscheinlich nur noch der Erzähler sein. Zwar bricht seine unwiderstehliche Vorliebe für den dramatischen Sturmschritt auch in den Erzählungen durch; er erfindet aber fesselnde Fabeln und besitzt kein geringes Geschick in ihrer Abspinnung. Am feinsten ist der kinderlose Dichter in seinen Erzählungen von Kinderschicksalen: das Bändchen Kindertränen (1884) wird sicherlich länger leben als alle seine geschichtlichen Dramen. An den größeren Novellen: Die heilige Frau, Der Astronom, Francesca von Rimini, Das edle Blut, Das schwarze Holz (1905) und an andern merkt man, trotz dem oft hinreißenden Schwung der Erzählung, daß die Geschichten doch nicht aus einem reichen Lebenskern erwachsen, sondern von außen zusammengebaut sind: daher der Mangel an Überzeugungskraft seiner Menschen.

Bald nach dem Auftreten Wildenbruchs schrieb Gottfried Keller von dessen Dramen: „Sie machen den Eindruck, als ob sein seliger Mitbürger Heinrich von Kleist auferstanden wäre und mit gesundem Herzen fortdichtete“; er nannte ihn einen „sehr liebenswürdigen und enthusiasmierten Menschen, dessen Dramen sich wohl noch mehr entwickeln werden“. Diese Entwicklung ist ausgeblieben, weil Wildenbruch zwar die flackernde Flamme, aber nicht das Menschen-bildende „Feuer des Prometheus in seiner Hand empfand“, dessen er sich in der Vorrede zur Überarbeitung der Karolinger rühmte. Er dichtet in, nicht nach der Aufregung. Wir hören zu viel von dem Sturm in seiner eigenen Seele, nicht genug von dem in den Seelen seiner Dichtergebilde, oder doch nur einen Sturm in sausenden Worten. An sogenannten schönen Stellen aber ist kein Mangel bei Wildenbruch, und zuweilen reißt seine von echter Begeisterung erglühende Sprache auch den mit, der an einen dramatischen Vollkünstler Wildenbruch nicht glaubt, z. B. eine Stelle wie die am Schlusse des Generalfeldobersten, die leider dem schwachen Kurfürsten Johann Georg in den Mund gelegt ist:

Du mein Erdenanteil und Recht,
Hohenzollern, du mein Geschlecht,
Dir meine Seele vermach' ich hier!
Dir mein Denken, Sehnen und Lieben,
Diese heilige Herzensnot,
Die mich heut in den Tod
Für die heilige Sache getrieben!
Hier das Erbteil, das ich dir lasse,
Das ich mit glaubender Seele umfasse:
Deutschland! Deutschland! Deutschland!

Dreizehntes Kapitel.

Das Drama.

5. — Fitger. — Bulthaupt. — Herrig. — Voß.

Einem Dichter kann nichts Ärgeres widerfahren, als immer nur der Schöpfer eines Werkes genannt zu werden, obgleich dieses Werk weder sein bestes noch überhaupt beachtenswert ist. Arthur Fitger, geb. am 4. Oktober 1840 in Delmenhorst, Maler und Dichter zugleich, ist einer unserer sehr hervorragenden Lieder- und Balladendichter; er heißt aber der Dichter des Dramas Die Hexe, und da dieses als Dichtung ebensowenig bedeutend ist wie als Bühnenstück, so ist er bis heute nicht zu der ihm gebührenden Anerkennung gelangt. Die Hexe (1875), durch Wilbrandt auf die Bühne gebracht, ist ein

Drama mit nichtgesehenen Menschen und papierener Sprache. Es spielt im Ausgang des Dreißigjährigen Krieges: eine Schloßherrin, die sich geheimphilosophischen Forschungen hingegeben und ungläubig geworden, wird der Hexerei angeschuldigt; dazwischen gibt es eine sehr unglückliche Liebe und Brautschaft, zum Schluß einen jähen Dolchstoß. Die Sprache bewegt sich, um 1648, in Leitartikelwendungen wie: „Die Lenker des Pöbels, die katholischen wie die lutherischen, wissen sehr gut, daß das Doppelscheusal Hexen- und Ketzerprozeß der festeste Wall ist gegen den Siegeszug der konfessionslosen Wissenschaft." Wer dem echten Dichter Fitger wohl will, der höre auf, von der Hexe zu sprechen; überhaupt von dem Dramatiker Fitger, denn auch sein andres bekannteres Stück: Von Gottes Gnaden (1883), trotz manchen Vorzügen vor der Hexe, ist dichterisch mittelmäßig, als Drama unmöglich. Arthur Fitger ist ein Lyriker und ein Verserzähler, dem ein hoher Rang gebührt; ein Dichter mit glühender Phantasie und feinem zügelnden Kunstsinn, zugleich ein Beherrscher der Form gleich den Besten. Seine beiden Gedichtsammlungen Fahrendes Volk und Winternächte enthalten wahre Perlen, und es ist zu beklagen, daß der Dichter selbst nicht auf sie, sondern auf die ihm versagte Gabe zum Drama den Nachdruck zu legen scheint. Fitgers Dichtung reicht vom schalkhaften Humor bis zur grausig düstern Hymne. In dem Gedichtchen „Unfreiheit" verteidigt sich ein Spitzbube mit dem „kosmischen Zwange":

Wie könnt Ihr mich strafen, der ich doch nicht
Aus freiem Willen gesündigt?
„Jetzt schweige, du naseweiser Wicht,
Und höre, was man verkündigt:

Die hochwohllöbliche Polizei
Steht auch unter kosmischem Zwange,
Sie fängt die Diebe und hängt sie dabei
Aus unwiderstehlichem Drange."

Und in den Winternächten steht die großartige Ode Der Tod, eines der Meisterwerke neudeutscher Dichtung:

Unter den Freunden der erdumwohnenden
Menschen vor allen preis' ich den Tod.
Ob Dionysos, ob Eros dem frohnenden
Jammergeschlechte mit köstlich belohnenden
Stunden versüße die Jahre der Not,

Ob in dem Boot
Seligen Traums die betrogenen Geister
Schaukeln von Eiland zu Eilanden fort —
Schlaf ist Geselle; — Tod aber, der Meister,
Führt uns zum Port.

Auch Fitgers nächster Landsmann **Heinrich Bulthaupt** aus Bremen (1849—1905) hat heiß, aber vergebens um den Kranz des Dramas gerungen. Ein soziales Stück Die Arbeiter (1875) erregte kurze Zeit Lärm, fiel aber bald wegen seiner dichterischen Leere zu Boden. Auch sein Drama Die Malteser konnte sich nicht behaupten. Von seinen Oratorien wurde der sprachschöne, aber dichtungsarme „Achilleus" durch Max Bruchs Vertonung bekannt. Seine eigentliche Bedeutung aber lag in der wissenschaftlichen Erforschung des Dramas: seine Dramaturgie des Schauspiels in vier Bänden, ergänzt durch die Dramaturgie der Oper, sichert ihm eine dankbare Erinnerung trotz der Einseitigkeit, mit der er die neueste Entwicklung des Dramas bekämpfte.

Von **Hans Herrig** aus Braunschweig (1845—1892) ist keins seiner eigentlichen Geschichtsdramen (Alexander, Konradin, Nero) lebendig geblieben, sondern nur das Lutherfestspiel, das er zur Vierjahrhundertfeier von 1883 gedichtet. Es wurde damals zuerst in der protestantischen Kirche zu Worms aufgeführt und wird noch manchmal bei kirchenfestlichen Gelegenheiten mit gutem Erfolge dargestellt. Der Versuch, Luthers Gestalt auch von der Bühne her volkstümlich zu machen, ist darin nicht schlecht gelungen.

Ob **Richard Voß** (geb. 1851 in Neugrape in Pommern) ein dramatischer Dichter, nicht bloß ein Stückeschreiber geworden wäre, wenn ihm nicht leicht errungene und schnell verflogene äußerliche Erfolge das Ziel des Strebens gesenkt hätten, ist wie immer in solchen Fällen schwer zu sagen. Seine Vorliebe für Stoffe aus dem Grenzgebiet zwischen überheizter Leidenschaft und Verbrechen beweist doch einen Grundmangel an dichterischer Empfindung. In den Stücken mit dem stärksten Augenblickserfolg: Alexandra (1886), Eva (1889), Schuldig (1890), besteht das Drama ausschließlich im Stoff: Totschlag, Kindes-

mord, Selbstmord. Der Verfasser hat uns nichts aus den Tiefen Geflossenes über die Taten zu sagen, die wir aus den Verhandlungen der Schwurgerichte kennen; ja er erreicht nicht einmal die oft erschütternde Wirkung der Berichte über solche Verhandlungen. Auch in seinen Erzählungen und Romanen ist viel aufregender Stoff, wenig oder keine erquickliche Kunst. Voß ist ein aufgeregter und aufregender Erfinder, aber kein Gestalter. Von seinem bändereichen Lebenswerk wird nichts bleiben.

Rückschau und Vorblick.

Wir stehen vor dem Zeitalter deutscher Literatur, das alle Leser selbst durchlebt haben, viele schon mit genießender oder widerwilliger Teilnahme. Es begann mit der bewußten Auflehnung eines jungen Dichtergeschlechts gegen das alte, mit einer Bauschundbogen-Verdammung fast alles dessen, was damals von der Mehrzahl der Leserwelt für wertvoll gehalten wurde. Hatte die Jugend bald nach dem Anfange der achtziger Jahre Recht mit ihrer Verurteilung der Literatur der „Alten"? Die Durchsicht des kurzen Auszugs aus den hervorragendsten Leistungen der siebziger Jahre (S. 962) lehrt: Nein. Die gerechter urteilende Nachwelt wird jenem Jahrzehnt den Beinamen einer klassischen Nachblüte unserer Dichtung nicht versagen. Wenn dennoch der stürmische Drang der Jugend sich in kenntnisloser Feindschaft gegen das viele Große und Schöne in der damaligen Literatur kund tat, so kann das nur entschuldigt werden durch das gute Recht der Jugend, Neues zu fordern. Ihr genügte nicht die bloße Schönheit, nicht die Kunst als Kunst; sie suchte nach einer neuen Form der Verschmelzung von Dichtung und Eigenleben, tat also nichts andres, als was in jeder strebensreichen vorangegangenen Zeitspanne versucht worden war. Der Reichtum an Blumen und Früchten in den siebziger Jahren war der eines zu Ende gehenden Sommers und beginnenden Herbstes; die Jugend rief, die Jugend schrie nach einem neuen Frühling.



Die Gegenwart.

(Von 1885 bis heute.)

Kaiser Wilhelm I. stirbt, 9. März 1888. — Kaiser Friedrich stirbt, 15. Juni 1888. — Reichsgesetz über die Invaliden- und Altersversicherung, 1889. — Das Sozialistengesetz erlischt durch Nichtverlängerung, 1890. — Bismarcks Entlassung, 20. März 1890. — Gesetz gegen Umsturzbestrebungen abgelehnt, 1895. — Annahme des Bürgerlichen Gesetzbuches, 1896. — Bismarck stirbt, 31. Juli 1898. — Gesetz gegen unsittliche Kunst und Literatur (lex Heinze) abgelehnt, 1900. — Wachsen der sozialdemokratischen Stimmen bei den Reichstagswahlen; 1893: 1786000 Stimmen, 44 Abgeordnete; 1898: 2100000 Stimmen, 56 Abgeordnete; 1903: 3010700 Stimmen, 81 Abgeordnete.

Sudermanns Ehre, 1889. — Hauptmanns Vor Sonnenaufgang, 1889. — Freie Bühne in Berlin, 1889. Holz und Schlaf: Familie Selicke, 1889. — Freie Volksbühne, 1890.
Keller stirbt, 1890. — Meyer und Fontane sterben, 1898.

Dreiunddreißigstes Buch.

Die literarische Umwälzung der achtziger Jahre.

Johannisfeur sei unverwehrt,
Die Freude nie verloren!
Besen werden immer stumpf gekehrt
Und Jungens immer geboren. (Goethe.)

Vorbemerkung.

Für die folgenden Kapitel muß, wie schon für frühere Abschnitte (vgl. S. 895), um Nachsicht gebeten werden, daß der Verfasser zum teil aus seinen persönlichen Beziehungen zu vielen der zu betrachtenden Schriftsteller schöpft und sich selbst zuweilen nennen muß. Bücher sind nicht bloß zusammengeheftete Papierbogen, sondern Lebensäußerungen von Menschenseelen, und die Kenntnis bedeutsamer Menschenseelen ist noch wichtiger als die ihrer Bücher. Was er Fontane, den Brüdern Hart, Arno Holz, Henckell, Liliencron, Conrad, Dehmel, Sudermann und vielen andern von Mund zu Mund oder sonst aus persönlicher Mitteilung verdankt, ist mehr als Literaturgeschichte; es ist Lebenswissen, das dem Leser nicht vorenthalten werden darf.

Erstes Kapitel.

Einleitung.

Ist eine geschichtliche Darstellung der Literatur der Gegenwart überhaupt möglich? Wägen wir die Schwierigkeiten und die Erleichterungen gegen einander ab! Erste Schwierigkeit: es fehlt die Sichtung der bleibenden Werte durch die Zeit. Dies ist nur eine Schwierigkeit des Grades, denn wie lang soll die Sichtungzeit sein? Von den Büchern der Jüngstdeutschen um 1885 trennen uns jetzt 20, von denen der Jüngstdeutschen um 1835 70 Jahre; aber beiden stehen wir sehr unbefangen gegenüber, denn beide umbraust längst nicht mehr der Lärm des Tages, und wir können ihren reinkünstlerischen Wert beinah so ruhig bestimmen wie den der Stürmer und Dränger vor 130 Jahren. Sind doch selbst manche der Jüngstdeutschen, die schaffend unter uns leben, schon zu einem sehr zutreffenden Urteil über ihre eignen Jugendarbeiten gelangt. — Zweite Schwierigkeit: der verwirrende Lärm in der Tagespresse für und wider. Wer durch diesen Lärm beeinflußt wird, ist allerdings zu einem Urteil über die Literatur der Gegenwart unfähig. Zum Glück ist nichts leichter, als sich dem Tageslärm zu entziehen: man hört eben nicht hin, wenn man ihn richtig wertet. — Endlich die Schwierigkeit, eine noch unabgeschlossene Entwickelung durch ein Gesamturteil richtig zu treffen. Hiergegen gibt es das Mittel, sehr sparsam mit Prophezeiungen zu sein und sich fast nur zu stützen auf das fertig vor uns Liegende. Das bisherige Lebenswerk Sudermanns oder Hauptmanns, Dehmels oder Busses kennen wir, wie wir Kleists und Hebbels, Uhlands und Wilhelm Müllers kennen; weit darüber hinaus soll das Urteil nicht schweifen!

Von den Erleichterungen ist natürlich die größte, daß wir aus dem Munde der Lebenden, der Wirkenden wie der Genießenden, erfahren können, wie die Schöpfung entstand, welcher Seeleninhalt durch sie Form gewinnen sollte, wie sie auf die Zeitgenossen gewirkt hat. Dieser Vorteil für die Darstellung der Gegenwart wiegt so schwer, daß dagegen alle echten und vermeintlichen Schwierigkeiten in die Höhe schnellen. Hinzukommen muß allerdings die Liebe! Wer an die Literatur der Jugend tritt mit griesgrämiger, anmaßender oder gar gehässiger Voreingenommenheit, der ist kein gerechter Richter; auch die bloß gelehrte Schulmeisterei oder nörgelnde Sittenkrittelei hat von der Beschäftigung mit der Gegenwartsdichtung, wie von der Kunst überhaupt, die Hände zu lassen. Das Herz des Literaturgeschichtschreibers hat allemal da höher zu schlagen, wo die Purpurstandarte der Jugend im frischen Winde flattert. Mit Späßen oder Schimpfereien Graudeutschlands über „Gründeutschland" ist nichts getan; denn immer noch hat die Jugend über das Alter gesiegt, wie das ein junggebliebener Alter, Fontane, mit seinem erquicklich gesunden Menschenverstande ausgesprochen hat (S. 975). Das Gespött über das grüne, das jüngste und allerjüngste Deutschland ist auch so ungeschichtlich wie möglich: Klopstock, Lessing, Goethe, Schiller sind auch einmal nichts anderes gewesen als grün, jüngst und allerjüngst, und wer sich abmühen wollte, alles Jugendlichunreife, Bedenkliche, ja ein wenig Lächerliche aus den Frühdichtungen unserer Größten herauszuklauben, der würde nur beweisen, daß er nichts vom Wesen des Dichters, von der Unerläßlichkeit künstlerischer Gärungzeit weiß. Unerbittlich darf die Literaturgeschichte nur denen gegenüber sein, hinter deren jungenhaftem Toben und Schimpfen keinerlei künstlerisches Vermögen steht, die nichts als Schreier waren und geblieben sind. Von solchen soll Heyses Wort gelten:

Süß ist ein neidlos Anerkennen,
Doch eine Wollust, dann und wann
Einen aufgeblasenen Charlatan
Recht gradheraus einen Wicht zu nennen.

In den folgenden Abschnitten darf natürlich am wenigsten auch nur annähernde Vollständigkeit erwartet werden, die ja zum Abschreiben des Schriftstellerkalenders mit seinen mehr als zehntausend Namen führen müßte. Durchaus nicht jeder, noch jede, über die in den Zeitungen von heute, schon nicht mehr von morgen, sehr ausführlich gesprochen wird, gehört in eine Literaturgeschichte der Gegenwart. Die bloßen Nachahmer, die gespreizten Macher, die größenwahnsinnigen unkünstlerischen Schreier werden überhaupt nicht genannt oder nur nebensächlich erwähnt.

Zweites Kapitel.
Die neue Jugend.

Der Ursprung der jüngstdeutschen Literatur liegt ebenda, wo von jeher der Ursprung großer künstlerischer Umwälzungen gelegen hat: im Emporwachsen einer neuen Jugend. Hierdurch wird die Frage überflüssig, ob denn jener tiefaufwühlende Sturm und Drang der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts notwendig war. Man könnte ebenso gut fragen, ob der Sturm und Drang der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts notwendig war. In beiden Fällen trat eine neue Jugend auf den Plan mit neuen Forderungen an Leben und Kunst; beide Male mit der gleichen Forderung: einer neuen Einheit von Leben und Kunst. Daß der Sturm im Beginn dieses noch fortdauernden Zeitalters mit viel stärkerer Gewalt, namentlich mit viel wilderem Lärm als 110 Jahre zuvor losbrauste, erklärt sich durch die unendlich vermehrte Zahl der jungen Stürmer, den größeren Schallboden der heutigen Presse und das gesteigerte öffentliche Leben auf allen Gebieten. Schwerlich hat es in der deutschen Geschichte seit den Tagen des Auftretens Luthers eine so fieberhaft erregte Zeit gegeben wie unsere Gegenwart, und es wäre gegen die Naturtriebe der Jugend, wenn ihr Ringen um eine neue Einheit von Geist und Welt sich in fittsam ruhigen Formen vollzogen hätte.

Die neue Jugend zwischen 1880 und 1885 war die um 1860 geborene, die kurz vor oder nach dem Kriege von 1870 auf die Schule gekommen, 1880 zur Universität oder ins Leben

entlassen war. Wer will es den Jünglingen von 1880 verdenken, wenn sie für das herrlich auferstandene neue Reich auch eine neue, höhere Dichtung forderten als die damals scheinbar herrschende? Die jungen angehenden Dichter unter den Studenten von 1880 bis 1885 glaubten auf dem Throne deutscher Dichtung zu sehen Julius Wolff, Baumbach, Ebers, Eckstein, dazu die Gartenlaube-Dichter und Dichterinnen, und dieser Anblick erregte ihnen die Galle. Sie sahen nicht, daß all dies nur Scheinliteratur war, daß die wahrhaft Gebildeten nicht Wolff, Ebers und ihresgleichen lasen und verehrten, sondern Vischer, Keller, Storm, Meyer, Raabe, die Ebner. Und die jungen werdenden Schriftsteller, soweit sie von diesen Älteren wußten, verehrten in ihnen zwar die großen Künstler, vermißten aber die Wegeweisung zu den neuen Zielen. Damals geschah's, daß die literarisch strebenden Berliner Studenten unter der Führung der Brüder **Hart** dem Heldendramendichter **Ernst von Wildenbruch** zujubelten als dem vermeintlichen Bannerträger der Gegenwart in die Zukunft, ihm der „An Deutschlands Dramatiker" den Ruf erschallen ließ:

Unsers Volkes Herz verschmachtet,
Seine Seele schreit nach Brot;
Eines Volkes Seelenschmerzen
Heilt man nicht mit Spaß und Scherzen,
Ernstes Wort erheischt die Zeit.

Drittes Kapitel.

Großstadtdichtung.

Die **Wirtschaftsbedingungen** der deutschen Literatur seit 20 Jahren unterscheiden sich in den wesentlichen Punkten durchaus von denen aller früheren Zeiten. Nirgendwo in Europa geschah eine so gewaltige Vermehrung der Zahl und der Einwohner der **Großstädte** wie in Deutschland seit der Aufrichtung des Reiches. Die Bevölkerung der Großstädte ist um ein Vielfaches selbst gegenüber der gleichfalls starken Vermehrung der Gesamtbevölkerung gestiegen. Während die Seelenzahl im Deutschen Reich seit 1880 bis 1905 von 45¼ Millionen auf mehr als 60 Millionen stieg, wuchs die Bevölkerung der Städte mit mehr als 100000 Menschen seit 1880 von nur 3¼ Millionen in 14 Großstädten auf 11½ Millionen in 41 Großstädten. In den deutschen Großstädten lebten um 1870 noch nicht 5 Menschen von 100, 1885 schon 10, 1905 mehr als 20.

Ebenso wichtig als wirtschaftliche Grundbedingung des schriftstellerischen Betriebes in Deutschland ist die unaufhaltsame Verschiebung zwischen der **ländlichen** und der **städtischen Bevölkerung**. Von 1871 bis 1900 wuchs die Seelenzahl in den Städten von 36 auf 55 von 100, so daß gegenwärtig mehr Städter als Landbewohner in Deutschland leben. Auch die Zahl der Mittelstädte, von 20000 bis 100000 Seelen, ist seit 1871 bis 1900 von 75 auf 194 gestiegen.

Der ungeheure Aufschwung des Handels und des Wohlstandes braucht an dieser Stelle nur angedeutet zu werden. Die deutsche Handelsflotte ist die drittgrößte in Europa an Zahl der Schiffe, die zweitgrößte an Tonnengehalt. Das deutsche Eisenbahnnetz hat sich von 1870 bis heute von 20000 auf beinah 55000 Kilometer Wegelänge vergrößert.

Mit dem Anwachsen der Groß- und Mittelstädte hat sich die Zahl der **Bücherleser** entsprechend vermehrt, wofür schon die erheblich gestiegene Zahl der **Buchhandlungen** den Beweis liefert. Der deutsche Buchhändlerbörsenverein besitzt leider erst seit 1884 zuverlässige Zahlen: hiernach haben sich die dem Verein angehörenden Buchhandlungen von 1884 bis 1890 von 6142 auf 7474, bis 1906 auf 11247 vermehrt.

Noch stärker ist die Vermehrung der **Theater** gewesen: von 1870 bis 1900 von 256 auf 729. Die Zahl der Bühnen in Berlin ist in diesem Zeitraum von 18 auf 41, in Wien von 7 auf 12, in Breslau von 3 auf 6, in München von 3 auf 8 gestiegen.

Hiermit halte man zusammen die Fortschritte im **Unterrichtswesen**; das daraus folgende Lese- und Schaubedürfnis bis in die mittleren, ja tief in die unteren Schichten der Bevölkerung; den noch immer steigenden Anteil der Arbeiterklassen an der gedruckten und dargestellten Dichtung und die mit dem Wachstum der Bevölkerung und der Bildung

schritthaltende, ja sie überflügelnde Vermehrung der Zahl der Schriftsteller. Das Namenverzeichnis des allbekannten Handbuches von Kürschner hat sich in den letzten 20 Jahren ungefähr versechsfacht; die darin aufgeführten Schriftsteller gehen über 10 000 hinaus. Da für die Beteiligung der Jünglinge an der Literatur, diese wichtigste Bedingung ihrer steten Auffrischung, die Zahl der deutschen Studenten in Betracht kommt, so würdige man die Bedeutung des Anwachsens dieser Zahl zwischen 1872 und 1880 von 17 000 auf 23 000, bis 1885 auf 29 000, bis 1905 auf 37 000.

Nicht ohne Einfluß ist auch die wirtschaftliche Hebung des Schriftstellerstandes geblieben. Die beiden deutschen Urhebergesetze von 1870 und 1902, das neue Verlagsrecht, der Berner Vertrag zwischen den meisten Kulturstaaten der Erde zum Schutze des geistigen Eigentums haben die Rechtsicherheit und die Einnahmen selbst der Schriftsteller zweiten und dritten Ranges ungemein erhöht. Und solchen Schriftstellern, die mit ihren Erstlingswerken nicht sogleich den Weg zu den Lesern durch das Buch finden, eröffnet die ins Ungeheure vermehrte Zahl der Zeitungen und der Zeitungsleser ein nahezu sicheres Feld der Erprobung. Vor 1870, ja wohl noch um 1880 gab es kaum eine deutsche Zeitung mit mehr als 100 000 Abnehmern; heute gibt es ihrer Dutzende, sogar außerhalb Berlins, und einige hauptstädtische Blätter haben schon das zweite Hunderttausend überschritten. Alle diese Zeitungen drucken außer der Politik auch Literatur, und fast jeder unserer größten Schriftsteller des letzten Menschenalters hat sich durch die Tagespresse seinen Weg zur selbständigen Schöpfung gebahnt. In Berlin allein erscheinen zur Stunde nach der Auskunft des Zeitungspostamtes 1180 Zeitungen und Zeitschriften, sicher mehr als um 1850 in ganz Deutschland zusammen.

Wieviel das riesenhafte Anwachsen der Presse und ihres Einflusses auf die Leser zur Verschiebung des Werturteils in künstlerischen Fragen beiträgt, das erlebt jeder unbefangene Leser, der die in der Presse ausposaunten Modebücher selbst prüft. Ganz neu ist diese Erscheinung nicht; schon Immermann hat sie gekannt: „Es existiert jetzt eine sehr verbreitete Gesellschaft Emporsichschraubender und Emporgeschrobener, deren Zustand fast an den frevelhaften Rausch und an das ernüchterte Elend des Opiumessers erinnert" (in den Memorabilien). Die Presse mit ihrem Hunderttausendstimmenchor vermag ein Massenurteil von fast unwiderstehlicher Kraft in wenigen Tagen hervorzurufen; gar oft nur für wenige Wochen, denn gleichgültig läßt sie morgen fallen, was sie heut in den Himmel gehoben hat. So hoch man aber auch die Augenblicksmacht der Presse über die Literatur schätzen mag, es ist ihr noch niemals gelungen, ein wahrhaft bedeutendes Buch dauernd totzuschweigen oder ein wertloses dauernd anzupreisen. Ginge es nach dem Lärm der Tagespresse, so hätten wir in den letzten 20 Jahren mehr als je hundert Genies der Lyrik, des Romans und des Dramas gehabt, — und von wie wenigen hat die Presse ihre eigene frühere Wertung aufrechterhalten!

Das Zeitalter seit der Aufrichtung des Reiches könnte neben andern Bezeichnungen mit nicht geringem Recht das Berlinische heißen. Noch leben Menschen aus der Zeit, als Berlin nur 200 000 Einwohner besaß. Klein-Berlins Bevölkerung ist seit 1870 bis heute von 750 000 auf 2050 000, Groß-Berlins von 800 000 auf über 3 Millionen Menschen gestiegen. Hand in Hand mit dieser überragenden Menschenmacht geht die Anziehungskraft Berlins für die Schriftstellerwelt. Aus Süddeutschland, aus Österreich, aus den deutschen Provinzen Rußlands — von überall her ist in den letzten dreißig Jahren ein Strom der Einwanderung geistiger Kräfte nach Berlin geflossen. Die beiden Schriftsteller, auf die der erste Anstoß zur jüngstdeutschen Literatur zurückzuführen ist: Heinrich und Julius Hart, waren aus Westfalen nach Berlin eingewandert; der jüngere Arno Holz war ein Ostpreuße, sein ehemaliger Dichtungsbruder Johannes Schlaf ein preußischer Sachse; der meistgenannte Dramatiker des jüngsten Deutschlands, Gerhart Hauptmann, stammt aus Schlesien, Sudermann aus Ostpreußen. Sie alle aber und wieviel andre

mehr waren der Anziehung der aufsteigenden Reichshauptstadt erlegen. Berlin als Stadt wurde ähnlich wie Paris in Zolas Romanen ein beliebter Stoff der Dichtung; Julius Hart dichtete ein schönes Lied „Auf der Fahrt nach Berlin“:

— — Die Fenster auf! Dort drüben liegt Berlin!
Dampf wallt empor und Qualm, in schwarzen Schleiern
Hängt tief und steif die Wolke drüber hin,
Die bleiche Luft drückt schwer und liegt wie bleiern.

Ein Flammenherd darunter, ein Vulkan,
Von Millionen Feuerbränden lodernd,
Ein Paradies, ein fruchtbar Kanaan, —
Ein Höllenreich in Schattendunst vermodernd. —
Berlin! Berlin! Nun hoch die junge Stirn,
Ins wilde Leben laß dich mächtig tragen.

Berlins Poesiefähigkeit für den Roman wurde nach Alexis zuerst wieder durch Rodenberg, etwas später noch einmal durch Fontane entdeckt. Die Führung im Theaterleben, die es einst mit Wien geteilt, begann ihm um die Mitte der achtziger Jahre zuzufallen, seit der Begründung einer neuen großen Bühne neben dem königlichen Schauspielhause: des Deutschen Theaters (1883), das durch höfische Rücksichten ungefesselt alles spielen konnte, was dramatisch wertvoll war. Einige Jahre darauf kam das Lessingtheater hinzu, und fortan war Berlin unbestritten der Mittelpunkt des dramatischen Lebens. — Bis zu gewissem Grad auch der des Sturmes und Dranges in der Literatur: die jungen Dichter und Prediger der neuen Kunstlehre trafen sich zwanglos in einigen Berliner Bier- und Kaffeehäusern; und sollte man nach hundert Jahren mit ähnlichem Eifer die Umwälzung von 1885 erforschen wie jetzt die von 1770, so könnte man das Kaiserhof-Kaffeehaus als die Geburtstätte der jüngstdeutschen Literatur andächtig aufsuchen.

Indessen je übermächtiger die Vorherrschaft Berlins im Kunstleben wurde, desto stärker regte sich allmählich der Widerspruch gegen den ja draußen im Reich niemals beliebt gewesenen „Wasserkopf der Monarchie“. Die Besingung Berlins hörte bald auf; an ihre Stelle trat das Gefühl, bald sogar der laute Ruf: Los von Berlin! Gerade die Selbständigsten unter den Jüngstdeutschen entzogen sich dem Lärm und Wust der mit amerikanischer Geschwindigkeit anwachsenden Riesenstadt: es entstand die Dichtersiedlung von Friedrichshagen im Südosten Berlins mit Gerhart Hauptmann als Mittelpunkt. Diese Flucht in die Stille zur menschlichen und dichterischen Sammlung wiederholte sich 15 Jahre später noch einmal: durch die „Neue Gemeinschaft“ in Schlachtensee um die Brüder Hart. Wilhelm Bölsche blieb in Friedrichshagen und schrieb sein Buch „Hinter der Weltstadt“; Bruno Wille ließ von dort seine „Einsiedelkunst in der Kiefernheide“ ausgehen.

Viertes Kapitel.

Die Weltanschauung der Jüngstdeutschen.

Mehr als in dem Menschenalter zuvor nahm vom Anfang der 80er Jahre die studentische Jugend, was ja bald gleichbedeutend wurde mit schriftstellerischer Jugend, an den politischen Grundfragen teil. Die Schwellung des Selbstbewußtseins durch die Ereignisse von 1870, der Einfluß einer Verkörperung höchster Kraft durch Bismarck, nach 1888 das Beispiel eines überall neue Anstöße gebenden Kaisers —: auf die Gemüter der jungen Literaturmenschen mußte das alles wie neuer Brausewein wirken. Aus unklarem völkischen Drange entstand unter den Berliner Studenten eine in den Strom des Antisemitismus mündende Bewegung, die aber ohne literarische Folgen blieb. Unvergleichlich stärker wurde die soziale Empfindung unter der deutschen Geistesjugend, zumal durch die Nachwirkungen des Sozialistengesetzes von 1878. Mit dem Naturtriebe, Partei zu ergreifen für die Verfolgten, sahen die jungen Leute in den Sozialdemokraten mehr die Märtyrer als die Staatsfeinde. Bis in die Lyrik drang die Auflehnung gegen die Gewalthaber, die Teilnahme für die Unterdrückten: erst jetzt wurde ein anfangs sozialdemokratischer Lyriker wie Karl Henckell und gar ein anarchistischer wie John Mackay möglich. Es ist bemerkenswert, daß unter den Führern des jüngsten Deutschlands sich zwar mancher mit

ausgesprochen deutschtümlichem Sinn, z. B. die Harts und Conrad, aber keiner findet, der als „regierungsfreundlich" gelten kann. Allmählich versprudelte diese sozialistische Gärung, und es entsprang aus ihr die reine Quelle des Mitleids für die Armen und Elenden. Die ältere Dichtung hatte die niederen Klassen entweder komisch behandelt oder sie gefühlvoll verschönert und verklärt. Sie hatte die Not der Massen als etwas Gottgewolltes, als einen schönen Gegenstand für die Wohltätigkeit der Reichen, aber im Grunde als etwas Unabänderliches betrachtet. In der jungen Literatur seit dem Anfang der 80er Jahre wird das anders. Selbst einige ältere und durchaus nicht sozialistisch gesinnte Schriftsteller versuchen so etwas wie die Lösung der sozialen Frage auf dichterischem Wege, meist auf dramatischem. Wildenbruch, der Hohenzollerndichter, schreibt sein erstes Arbeiterstück Die Haubenlerche, wie er 1906 zur Eröffnung der Ausstellung Meuniers eine Huldigung dichtet, und der gewiß nicht sozialistische Fulda sein Lustspiel Robinsons Eiland, nachdem er zuvor in dem Schauspiel Die Sklavin die Hörigkeit der Frau angegriffen hatte. Ein junger Prediger aber, Paul Goehre, stürzt sich in den Abgrund der Arbeiterfrage, indem er selbst für einige Zeit Arbeiter wird, und schreibt sein Buch „Drei Monate Fabrikarbeiter" (1891). Fruchtbar für die Dichtung ist an dieser Bewegung der Gemüter nur die Vertiefung des Mitleids geworden. In einem Empörungsgedicht Der Nachtzug hatte Gerhart Hauptmann die Arbeiter sprechen lassen:

Wohl sind wir ein rauhes, blutdürstend Geschlecht
Mit schwieligen Händen und Herzen;
Doch gebt uns zum Leben, zum Streben ein Recht
Und nehmt uns die Last unsrer Schmerzen!

Alsdann aber dichtete er seine Trauerspiele des sozialen Mitleids Die Weber und Hanneles Himmelfahrt, die beiden wichtigen dichterischen Urkunden der sozialpolitischen Stimmung des letzten halben Menschenalters.

Eine oberflächliche Beurteilung der jüngstdeutschen Literatur nennt sie materialistisch, pessimistisch, dekadent, international, und wie sonst die vieldeutigen Fremdwörter lauten, die zur Verschleierung ohnehin unklarer Begriffe dienen müssen. Wer unbefangen die Bücher der jungen Schriftsteller aus den 80er Jahren liest, auch die unreifsten und wüstesten, immer mit Ausnahme der hohlen Selbstverherrlicher, der wird vielmehr den starken Eindruck einer hellen Begeisterung für neue Ideale empfangen. Unruhvoll suchen die jungen Dichter nach allen Seiten, ob sich nicht ein Ausweg aus dem sittlichen und künstlerischen Wirrsal der Zeiten eröffne. Der schnell vorüberrauschenden, mehr aus Nachäfferei des Auslandes als aus eigenem Seelendrang entstandenen naturalistischen Springflut zum Trotz war die Dichterjugend von 1885 weit mehr himmelstiegend als erdenhaft. Man lese nur die hierfür klassischen Urkunden in den „Modernen Dichtercharakteren" (vgl. S. 1019) und den Gedichtsammlungen der Brüder Hart aus den 80er Jahren. Sie suchen ein neues Lebens- und Kunst-Ziel, einen neuen Gott, eine neue Religion. Gustav Frenssen, der um die Mitte der 80er Jahre Student war, hat in seinem neuesten Roman Hilligenlei (1905) den wahren geistigen Gehalt der jüngstdeutschen, ja noch fortdauernden Geistesbewegung überzeugend ausgesprochen: „Neues und Starkes und Frisches will werden. Es geht ein Wille und ein Wunsch durchs Volk, zur Natur zu kommen: zu einer schlichten schönen Religion, zur sozialen Gerechtigkeit, zu einem einfachen, edlen, germanischen Menschentum." Man erinnere sich der Bestrebungen des ganz idealisch gerichteten, allerdings sehr unklaren Herrn von Egidy um ein neues Christentum; man denke an die Wirksamkeit des ehemaligen Pfarrers Friedrich Naumann zur Versöhnung von Christentum und Sozialismus; an die Ehrerbietung, die man auch in Deutschland für den späten Apostel des Urchristentums Leo Tolstoi empfindet; man lese ein so von höchstem Idealismus durchtränktes Buch wie Der neue Gott (1900) von Julius Hart — und erkenne dann die inbrünstige Sehnsucht nach einer emporführenden Erneuerung in der deutschen Seele seit einem Menschenalter.

Aus dieser Geistesverfassung erklärt sich auch das stürmische Verlangen nach Wahrheit im sittlichen und sozialen Leben, nach dem Echten in allen Künsten. Starke Anstöße

aus der Fremde, namentlich von Ibsen, steigerten diesen Trieb, nährten den Haß gegen die „Lebenslüge". Es entstand eine wahre Wut, auszusprechen „das, was ist". Von Nietzsches tiefdringender Mahnung zur Nachprüfung der sittlichen Werte wird noch eingehender zu sprechen sein. In der Kunst, der redenden wie der bildenden, erzeugte dieser Herzenstrieb nach Wahrheit zuerst den einseitigen Naturalismus mit seiner Vorliebe für das Häßliche, dann aber die künstlerische Bewältigung der Wirklichkeit im Guten und im Bösen. Ein gesunder Widerwille gegen leere Pomprednerei stieg in den Besten auf und fegte mit reinigendem Besen eine Masse wertloser Literatur aus. Es kam die Zeit, wo Dramen wegen einer einzigen dröhnenden Phrase von gebildeten Zuhörern ausgelacht wurden. Diese Umstimmung der Seelen wandelte z. B. die Wertung Wildenbruchs und erklärt die Erfolglosigkeit seines Nachfolgers Lauff. In der Bildhauerei begann die geberdenreiche Beredsamkeit als Unkunst zu gelten; in der Malerei entstand die Bewegung gegen die zurechtgestellten Geschichtsbilder Pilotys, die Prunkmalerei Makarts, die Niedlichkeit der „Genre"-Bilder. Wahrheitskunst, die sich fremdwörtelnd Sezession nannte, eroberte sich die Gunst vieler Kreise. Eine ähnliche Wandlung vollzog sich in der nichtamtlichen Baukunst.

Ganz unzutreffend ist auch die Bezeichnung der jüngstdeutschen Literatur als einer „pessimistischen". Im Gegenteil: sie muß als die Zeit der dichterischen Lebensbejahung und jubelnden Lebensfreude gelten. Arno Holz sang: „Zuwider sind mir jene faden Possen Von einem ewigen Pessimistenleid". Aber außer ihm legen Dutzende von Bänden guter und weniger guter Lyrik überreiches Zeugnis hierfür ab. Die jungen Menschen, die in den achtziger Jahren zu reifen begannen, wollten nicht hungrig vom Tische des Lebens aufstehen. Ein Beispiel wie Bismarcks hatte die deutsche Männerjugend nicht vergeblich die allbesiegende Macht der willenstarken Persönlichkeit gelehrt. „Sich ausleben!" wird das Leitwort der neuen Jugend. Sich ausleben bis in die Abgründe des Daseins: der früh verstorbene Hermann Conradi verkündete, man müsse alles selbst erleben, was man dichten wolle, und Wilhelm Arent schreibt in der Vorrede zu den Modernen Dichtercharakteren: „Schrankenlose, unbedingte Ausbildung ihrer künstlerischen Individualität ist die Lebensparole dieser Rebellen und Neuerer." Das Pochen auf das Recht der „Persönlichkeit" wird nach und nach zur Mode; jeder Lump und jedes Lümpchen beruft sich für seine großen oder kleinen Gemeinheiten auf jenes Grundrecht des „modernen" Menschen, bis Sudermann in „Sodoms Ende" das Strafgericht an dieser Ausartung vollzieht mit den Worten der Adah: „Bestien sind wir alle. Es kommt nur darauf an, daß unser Fell schön gestreift sei. Und eine besonders schön getigerte Bestie nennen wir eine Persönlichkeit." Da jedoch Persönlichkeit noch zu sehr deutsch ist, so wird später vornehmer „Individualität" gesagt, und diese hat ihre „persönliche Note", oder in der reinen Geckensprache ihre „note personnelle", berlinfranzösisch „personelle" geschrieben.

Indessen auch edlere Erscheinungen sind auf den gesteigerten Anspruch des Einzelnen an höchste Entfaltung seiner Kräfte zurückzuführen. Der Kampf um die wahre und die falsche Bildung entbrennt. Lagardes und Nietzsches Schriften hatten Breschen gelegt in den Festungswall des Glaubens an den allein seligmachenden philologisch-geschichtlichen Unterricht. Ähnlich wie bei den Stürmern und Drängern des 18. Jahrhunderts (vgl. S. 568) entstand eine tiefe Abneigung gegen die Gelehrsamkeit, ja gegen bloßes Wissen überhaupt. Ein außergewöhnlich unklares, aber rücksichtslos dreinpolterndes Buch: Rembrandt als Erzieher (1890) von einem jetzt vergessenen Julius Langbehn hatte einen unerhörten Erfolg, weil es die Grundlagen des gesamten deutschen Geisteslebens einer schonungslosen Verdammnis preisgab, mit donnernden, widerspruchsvollen Redensarten, unter denen auch manchmal eine vernünftige, wenn auch nicht neue stand. Die vom Kaiser Wilhelm II. eingeleiteten Schulreformen von 1890 und 1902 stehen im Zusammenhang mit jener Empörung der Geister gegen die Überschätzung des Bücherwissens. Auch die seit einem

Jahrzehnt gesteigerte Pflege der Leibesübungen bei der männlichen Jugend gehört in dieses Gebiet.

Wer der jüngstdeutschen Literatur den ungerechten Vorwurf des „Materialismus" macht, beruft sich auf den Einfluß der Naturwissenschaften, vornehmlich auf die Ergebnisse der Untersuchungen Darwins und ihres deutschen Verfechters Häckel. In Wahrheit haben nur sehr wenige der Jüngstdeutschen ernstlich Naturwissenschaft getrieben: die Meisten wissen von ihr nur soviel, wie jedem Laien zufliegt aus Zeitungsaufsätzen, aus Berichten über Naturforscherversammlungen, wohl auch aus einigen leichten Darstellungen für Nichtgelehrte. Mit halbverstandenen, kaum selbstbeobachteten Vorgängen in der Natur wird ein tiefsinnig tuendes Spiel getrieben, von „Entwicklung" wird überreichlich gesprochen, und seitdem ein Laie wie Zola sich und Andern eingeredet, es gebe einen „experimentellen Roman", wie es chemische Versuche gibt, haben die deutschen jungen Romandichter dies dem bewunderten französischen Vorbilde nachgesprochen. Über ein paar Dutzend naturwissenschaftlicher Schlagwörter ist das jüngste Deutschland — Fachmänner wie z. B. Bölsche ausgenommen — nicht hinausgelangt. Immer nach Zolas Beispiel haben sich die jungen Leute eingebildet, das dunkle Gesetz der Erblichkeit restlos auszurechnen. Wer ein Buch von Wundt über Psychologie durchblättert hatte, der flocht hinfort Wörter wie „Schwelle des Bewußtseins", „Auslösung von Eindrücken" in die Darstellung ein und war nach deutscher Art besonders stolz darauf, mit so grundgelehrten Fremdwörtern um sich zu werfen wie „Innervation der äußeren Eindrücke" oder „Reaktion des Hirns auf einen innervierten äußeren Anstoß". Auch von Animismus, Biogenetik, von der Zellseele, den Interferenzerscheinungen und von der Unsterblichkeit des Plasmas konnte man seitdem in den Romanen junger Schriftsteller lesen, die nie durch ein Mikroskop geblickt hatten.

Von Wichtigkeit aber wurde dieses Abschöpfen des Schaumes von der Oberfläche der Naturwissenschaft durch den Wandel in der Beurteilung sittlicher Fragen. Die Tatsache der erblichen krankhaften Belastung, etwas von jeher Bekanntes, war unleugbar: hieraus entstand die Milde gegenüber dem Zusammenstoß sittlicher Pflichten, selbst gegenüber dem Verbrechen. Das klassische Buch dieser Richtung wurde des Italieners Lombroso „Der verbrecherische Mensch". Ein ähnliches Mitleid wie bei den russischen Dichtern mit dem Verbrecher, der ihnen nur der Unglückliche ist, zog in die deutsche Roman- und Dramendichtung ein, wie sie jetzt langsam in die Rechtswissenschaft einzudringen beginnt.

Fünftes Kapitel.

Der Wechsel der literarischen Moden.

Nur zum Teil auf die Verbreitung volkstümlicher Naturwissenschaft, zum viel größeren auf die Nachahmung Zolas ist der „Naturalismus" zurückzuführen, der kurz vor der Mitte der achtziger Jahre einsetzte, gleichzeitig durch Beispiel wie Lehre. In Wahrheit ist der Naturalismus, d. h. die möglichst genaue schriftstellerische Wiedergabe des Geschauten und Gehörten, auch des scheinbar Unwichtigen, mindestens hundert Jahre älter als Zola. Schon Merck hatte im Teutschen Merkur (Band 3) geschrieben: „Fürs erste gehört wohl eigentlich das große poetische Gefühl dazu, alles, was unter der Sonne liegt, merkwürdig zu finden, und das Geringste, was uns umgibt, zu einem Epos zu bilden." Er bezieht sich dabei geradezu auf den „Charakter von Goethes Schriften und Denkart". Aber nicht mit dieser Art des Naturalismus, die man die Andacht zum Kleinen genannt hat, begnügten sich die jüngstdeutschen Naturalisten, die geblendet von der europäischen Berühmtheit Zolas es diesem gleichtun wollten gerade in dem, wodurch er unzweifelhaft am meisten Anstoß erregt, aber auch die meisten Leser gefesselt hatte: durch seine einseitige Hervorkehrung der Nachtseiten des menschlichen Lebens. Bei Zola entsprang diese Vorliebe für das Häßliche aus einer düsteren Seelenstimmung; bei den jüngstdeutschen Naturalisten aus bloßer Nachahmung oder aus dem Hange der jungen Leute, die widerstrebenden Alten, die

Gartenlauben-Leser und gewisse nach ihrer Meinung rückständige und verbohrte Kritiker zu ärgern. Der sehr selbständige Holz allein machte eine Ausnahme inmitten der Bewunderung der Jüngsten für Zola:

Schon immer hat uns der Magen gebellt
Auch ohne den modischen Naturalismus,
So alt wie diese alte Welt
Ist ergo auch Zolas Zolaismus.

Die wahrhaft dichterische Seite an Zola: seine Kraft der Belebung des Toten, blieb den meisten jungen Nachahmern verborgen; jene Kraft der Phantasie, durch die eine Kohlengrube zu einem menschenverschlingenden Ungeheuer wird, oder ein Riesenwarenhaus Gestalt und Bewegungen eines unheimlichen Lebewesens annimmt. Die Äußerlichkeiten aber des Naturalismus hat das jüngste Deutschland noch viel echter dargestellt als Zola und seine französische Schule. Damals begann die von Vielen, sogar von dem guten alten Fontane, bewunderte Kunst, in die menschliche Rede auch alle Naturlaute aufzunehmen. Das Ächzen und Krächzen, das Husten, Räuspern, Gähnen und Spucken wurde halbe, ja ganze Zeilen lang hingedruckt, und die Dramatiker schrieben den Schauspielern vor, Sätze wie diese nachzusprechen: „Ach wat, wissen Se! ... det ... det ... e ....“ (der alte Kopelke in Holz und Schlafs Familie Selicke). Man beachte die feinen Unterschiede zwischen den drei und den vier Punkten! Von Holz und Schlaf lernte Gerhart Hauptmann diese Kunst und bereicherte sie durch einige andere Naturlaute wie z. B. tja, hbf. Seitdem haben Meister und Schüler die Kunst in andern Dingen gesucht. Das Wühlen einiger kleinerer Geister, der nie fehlenden Mitläufer, im übelriechenden Schmutz hörte bald auf, weil sie Zolas Romane: Bauch von Paris, Nana, Die Erde, doch nicht zu überbieten wagten, und weil die deutschen Leser den Schmutz einfach schmutzig, überdies langweilig fanden.

Ein Hauptkennzeichen der Literatur unseres Zeitalters mit seinen unendlich vielen schnell auf einander folgenden und darum viel schneller als ehedem ermüdenden Nervenreizungen ist die wirbelnd geschwinde Ablösung der Moden, die man meist mit den vornehmeren Worten Bewegung oder Strömung benennt. Sturm und Drang im 18. Jahrhundert, die Romantik um die Wende zum 19. haben ihre fünfzehn bis zwanzig Jahre gedauert; heute währt eine literarische Mode durchschnittlich kürzer als eine weibliche Kleidermode oder die Form der Männerhalsbinden. Die Familie Selicke, das Musterdrama des Naturalismus, erschien im Januar 1890; schon 1892 wurde das Märchendrama Fuldas Der Talisman auf symbolischem Untergrund eines der erfolgreichsten Zugstücke des Deutschen Theaters in Berlin, der Stätte der Triumphe Hauptmanns, und in demselben Jahre wurde Hanneles Himmelfahrt aufgeführt, worin Engelsgestalten leibhaftig und sprechend erscheinen. Es ist deshalb unmöglich und nur durch gekünstelte Anordnung scheinbar, die Geschichte der jüngstdeutschen Literatur als eine Entwicklungskette auf einander folgender Glieder darzustellen. Naturalismus, Symbolismus, Mystizismus, Klassizismus, Impressionismus, Neuromantik, Groteske und wie sonst diese Schulwörter heißen, blühen in der Gegenwart alle mit wechselndem Erfolge neben einander. Ja sogar jeder namhafte Dramatiker der letzten 20 Jahre hat vom Naturalismus zum Symbolismus, von diesem wieder zurück zum Naturalismus, dann auch gelegentlich abschweifend zum Klassizismus, je nach dichterischer Laune oder nach der auch ihn beherrschenden Mode gewechselt. Das selbst von dem unendlich wandelbaren Hermann Bahr bis jetzt noch nicht erreichte Modenmuster war der französische Belgier Huysmans, der als rücksichtsloser Naturalist begann und schließlich Klosterbruder wurde. Da alle diese Moden von der Zweimillionenstadt Berlin ausgehen, so haben sie alle friedlich neben einander Platz; denn ihnen kommt einer der mächtigsten Ismusse der Weltstadt zu Hilfe: der „Snobismus“, die Gier der unliterarischen Mitläufer, „dabei zu sein“. Selbst bis zu einer Gottsched-Mode sind wir in den letzten Jahren durch einen begeisterten Gottsched-Verehrer glücklich gelangt. Am beliebtesten aber war doch die Mode des Symbolismus, weshalb sie auch immer wiederkehrt: keine andere Literaturmode ermöglicht es ihren Anhängern, auf so bequeme Weise tiefsinnig zu erscheinen und „unterirdische Quellen rieseln

zu hören". Ein von den Jüngstdeutschen eine Zeitlang mit besonderm Hasse verfolgter Altmeister, Paul Heyse, hat über die Mode des Symbolismus die weisheitsvollen Verse geschrieben:

Lernt darum den Kunstgriff üben,
Der euch den Erfolg verbriefe:
Müßt das seichte Wasser trüben,
Daß man glaubt, es habe Tiefe.

Sechstes Kapitel.

Ausländische Einflüsse.

Die Urtriebe der jüngstdeutschen Bewegung waren deutsch, ihre Entfaltung war ausländisch: dies ist die geschichtliche Tatsache. Mit einem scharfen Angriff auf die „Übersetzungsseuche" hatte E. Engel seine Herausgeberschaft des Magazins für Literatur 1879 eingeleitet, und die nächsten vier Jahrgänge waren von dem Geiste erfüllt: weg mit der blinden Anbeterei und Nachäfferei der fremden Literaturen, dagegen Anerkennung und Verarbeitung des Fördernden und Bleibenden in ihnen. In gleichem Sinne schrieben die Brüder Hart 1882 ihre Kritischen Waffengänge (vgl. S. 1017). Im Magazin, damals dem Sammelplatz fast aller hervorragenden schöpferischen und kritischen Kräfte, wurde in jeder Nummer ausgesprochen, auf welcher Höhe die deutsche Literatur der Gegenwart stehe mit Keller, Vischer, Meyer, Anzengruber, Rosegger, Fontane, der Ebner. Zolas Bedeutung wurde nicht geleugnet, aber nicht überschätzt. Indessen schon damals gab es begeisterte Verehrer Zolas, die bei aller Deutschheit ein helleres Auge für seine ja von der europäischen Presse ausposaunte Größe hatten als für die ganz stille Wirkung unserer klassischen Erzähler und Lyriker der Gegenwart. Hier setzt die wichtige Rolle M. G. Conrads ein, eines Schriftstellers mit stets begeisterungsfähigem Herzen, eines vaterländischen Mannes mit Weltbürgersinn, dem leider damals seine Bekanntschaft mit Zolas Person und Werken den deutschen literarischen Meridian verschob. In seinen 1902 abgefaßten Erinnerungen „Von Zola bis Hauptmann" erzählt er, wie er auf der Überfahrt von Neapel nach Marseille Zolas Ventre de Paris las: „Zuerst war ich verblüfft, dann entzückt." Und als ihn Zola 1879 nach dem Stande deutscher Literatur fragte, da gab Conrad ihm nicht die Antwort, wie Engel 1882 in Médan auf dieselbe Frage: „Wir haben den größten Erzähler der Neuzeit: Keller; den größten Dramatiker: Anzengruber; den größten Lyriker: Meyer; den größten Kritiker: Vischer", worüber der selten lachende Zola sich totlachen wollte; — sondern Conrad war tief beschämt, denn „wir könnten mit keinem Prosakünstler aufwarten, der als ästhetischer Um- und Neuwerter eine überragende Figur gemacht hätte", und: „Unsre Dahn, Heyse, Freytag, Spielhagen und tutti quanti verblüfften nicht durch die Kühnheit neuer Weltbilder." Unsere oben genannten „tutti quanti", Keller und die andern, die Conrad damals übersah, hatten es allerdings aufs Verblüffen nicht abgesehen.

Die jungen Dichter aber, die um 1885 auf den Plan traten, die Lyriker, waren zwiespältigen Sinnes, halb Deutschland, halb Zola im Herzen. Henckells Wort in der Vorrede zu den Modernen Dichtercharakteren wurde schon erwähnt (S. 961). Hermann Conradi schrieb: „Der Geist, der uns treibt zu singen und zu sagen, ist der Geist wiedererwachter Nationalität. Es ist germanisches Wesen, das all des fremden Flitters und Tandes nicht bedarf." Dagegen sang Arno Holz, der stärkste, sehr deutsche Lyriker unter den Jüngstdeutschen: „Zola, Ibsen, Leo Tolstoi, Eine Welt liegt in den Worten."

Mit Zola, Ibsen, Tolstoi hatte er in der Tat die hauptsächlichen fremden Beeinflusser der neuen Literatur genannt; das Verzeichnis war aber nicht vollzählig. Es gibt kaum einen irgendwie berühmt oder auch nur bekannt gewordenen Schriftsteller des Auslandes, diesseit oder jenseit des Weltmeers, dessen Spuren nicht in manchen jüngstdeutschen Dichtungen zu erkennen wären: so hartnäckig bleibt sich der innerste Seelentrieb des deutschen Volkes nach den Geistesoffenbarungen der ganzen Welt treu. Von den Franzosen war es neben Zola vornehmlich der überschätzte Maupassant, der zur Nacheiferung begeisterte:

Heinz Tovote, ein nicht unbegabter Erzähler, aber noch mancher andre, erlag seinem Einfluß. Weil Maupassant einen Gedichtband Mes vers betitelt hatte, schrieb Hartleben über seine Gedichte: „Meine Verse." Freilich, das Wertvollste an Maupassant, nach ihm an Marcel Prévost: ihre Goldschmiedekunst der Sprache, haben seine nachahmenden Bewunderer kaum bemerkt. Später kamen die französischen „Symbolisten und Dekadenten" hinzu: Verlaine, der einzige erträgliche Dichter unter ihnen, wurde im Vaterlande Goethes für einen der größten Lyriker gehalten und übersetzt, fand seine Nachahmer und Übertreiber. Baudelaire wurde entdeckt, übersetzt und nachgeahmt, z. B. durch Felix Dörmann; der klugen Franzosen nicht einmal dem Wortsinne nach verständliche Mallarmé wurde in Deutschland vorgeblich verstanden und übte seinen Einfluß auf Dichter wie Stefan George. Sogar der halb begabte und ganz verrückte Rollinat fand bei uns seine Gemeinde, die größer war als die in seiner Heimat. Die freien Bühnen Deutschlands, die in Berlin voran, waren eine Nachahmung des 1887 von Antoine in Paris gegründeten Théâtre libre, und der französisch schreibende Genter Maeterlinck wird in keinem Lande so häufig gespielt, hat nirgendwo eine so gläubige, unterirdisches Quellengeriesel vernehmende Anhängerschaft wie in Deutschland. Er wird neuesterdings fast noch höher geschätzt als Ibsen mit seinen mystisch symbolischen Stücken von der Art Der Frau vom Meere, Klein Eyolf, Baumeister Solneß.

Neben Ibsen haben Björnson und Strindberg beeinflussend gewirkt, und der feine dichterische Erzähler der Dänen, J. P. Jacobsen, hat durch seinen Roman Niels Lhyne unsere Jüngstdeutschen sehr stark angeregt, fast eben so stark wie die Russen, besonders Tolstoi und Dostojewski. Daß Gorki noch keine deutschen Nachahmer gefunden, muß wunder nehmen. Auch der Spanier Echegaray, dessen Galeoto Paul Lindau übersetzt hat, ist bisher ohne Nachfolge geblieben. Dagegen hat der Italiener d'Annunzio seine Verehrerschaft in Deutschland, und die Nachahmung hat schon begonnen. — Das neuenglische Drama, sonst eine ganz übersehene Welt, hat durch Wilde und Shaw bei uns Boden gefaßt; es gibt auch schon eine nicht unansehnliche Wilde-Gemeinde von Übersetzern, Kritikern und Bewunderern. Sogar ein Amerikaner, Walt Whitman, hat zu wirken begonnen: Johannes Schlaf ist sein begeisterter Apostel, und es erscheinen deutsche Gedichtsammlungen in den reimlosen und rhythmusarmen Streckversen Whitmans. — Die Einflüsse Japans haben sich bisher nur in den bildenden, besonders in den ausschmückenden Künsten gezeigt.

Daß die deutsche Ausländerei in der Literatur sich durchaus stilgerecht fast ausschließlich der fremdsprachlichen Redeweise bedient, ist jedem Zeitungsleser bekannt. Bis zur jüngstdeutschen Bewegung hatten wir an gebräuchlichsten Schulwörtern: Idealismus und Materialismus oder auch Realismus, daneben die unvermeidlichen Objektiv und Subjektiv. Seitdem ist unsre arme, unsre plumpe Sprak unendlich bereichert worden. Wir haben außer dem Naturalismus der Franzosen den Verismus der Italiener hinzugewonnen; außer dem „unveristischen" Symbolismus noch den Dekadismus, die Décadence und die Dekadenten, diese Lieblingswörter solcher Literaturforscher, die alles, was sie sonst nirgend einschachteln können, zuversichtlich als Décadence bezeichnen, auch die Bücher der lebenslustigsten, rosenwangigen jungen Schriftsteller. Daß in einer so überaus gebildeten Zeit nicht mehr von Eindrücken, sondern nur noch von Impressionen gesprochen werden darf, ist klar, und die nächste Schöpfung waren, neben Impressionismus, selbstverständlich die Impressionisten. Es gibt sogar schon die Spielart der „kosmischen Impressionisten" („charakterisiert durch impressionistisch subtil verfeinerte Technik von hohem, rhythmischem Raffinement"). Der Mann, der sich so ungemein gebildet ausdrückt, heißt nicht Riccaut de la Marlinière, sondern ist ein angesehener, vorgeblich deutscher Literaturforscher. Von dem blöden „fin de siècle" und „Findesiècleismus" hat uns gottlob das Jahr 1901 erlöst. Eins der Lieblingswörter der französischen Kritiker, die Synthese, hat längst die armselige deutsche Einheit, Verschmelzung oder Zusammenfassung verdrängt, und Altruismus beginnt unser gemeines Mitleid zu ersetzen. Auch die allzu niedrige Seele räumt der erhabneren Psyche den Platz. Die Nachahmer,

doch wahrlich keine neue Schule in Deutschland, heißen jetzt unvergleichlich vornehmer Eklektiker, und da wir offenbar noch bei weitem nicht genug Wörter auf ismus haben, so mußten uns, es war die höchste Zeit, Ästhetizismus und Zarathustrismus beschert werden. Dagegen ist es Heinrich Hart, bis jetzt, noch nicht geglückt, das alte philosophische Schulwort Solipsismus durchzusetzen, und Lublinskis beneidenswerte Wortschöpfung Ipsissimosität hat, bis jetzt, auch noch nicht die verdiente allgemeine Anerkennung gefunden. Das neueste französische Literaturmodewort geste aber durfte uns ohne beschämende Verarmung unserer Sprache nicht vorenthalten werden: Hans Bethge schuf uns daraus in seiner „Deutschen Lyrik seit Liliencron" endlich die lyrische und noch andere „Gebärden", und erst jetzt können wir uns neben den Franzosen zur Not sehen lassen.

Siebentes Kapitel.

Modische Schlagwörter. — Die Moderne.

Ohne Umschweife: eine der widerwärtigsten Seiten der jüngstdeutschen Literatur ist ihr eitles Gespreiz mit modischen Schlagwörtern, meist mit den lächerlichsten Fremdwörtern. Von Nietzsche entlehnte man wenigstens überwiegend deutsche Schlagwörter: den Übermenschen, das Sichausleben, das Schweifen der blonden Bestie, das Tanzen der Seele, die Umwertung der Werte. Andre Schlagwörter fand man in dem neumodischen Sprachgebrauch der Naturwissenschaft. Alle Modewörter aber, die deutschen wie die fremden, wurden in den Schatten gestellt durch das alle Welt bezaubernde Milieu. Ein uraltes, ganz gewöhnliches französisches Wort, das durch Zola zu einem Kunstausdruck für eine uralte Sache: für die Umgebung des Menschen, gemacht wurde, erschien in den 80er Jahren den jungen deutschen Schriftstellern unentbehrlich, obgleich Lessing, Goethe und Schiller dieselbe sehr einfache Sache unzählige Male vollkommen treffend und erschöpfend mit kerndeutschen Wörtern bezeichnet hatten, Goethe z. B. durch das ausgezeichnete Umwelt. Unzweifelhaft würde jeder auf literarische Bildung haltende Jüngste heute schreiben: „Es bildet ein Talent sich in der Stille, Doch ein Charakter im Milieu der Welt." Und kein Schriftsteller darf jetzt von seinen Tertianerjahren erzählen, ohne zehnmal von dem bedeutsamen Milieu zu sprechen, in dem er aufgewachsen, während Goethe unbegreiflicher Weise Dichtung und Wahrheit ohne alles Milieu fertig gebracht hat. Zu dem unerträglichen Gerede von der Wichtigkeit des Milieu vergleiche man das Prachtwort der Frau Rat Goethe in einem Brief an ihren Wolfgang: „Ein Gran Hirn mehr oder weniger, und Du wärst ein ganz ordinärer Mensch geworden. Wo nichts drin ist, kann nichts raus kommen."

Gegen die Ausländerei in der Literatur ist seit einem Jahrzehnt eine Gegenwirkung zu spüren. Unter dem Rufe: Heimatkunst! haben eine Anzahl jüngerer Schriftsteller, schaffende und urteilende, versucht, die Dichtung auf ihren ewigen Verjüngungsquell: die Heimat, hinzuweisen. Es ist anerkennenswert, daß sie sich wenigstens ausnahmsweise eines deutschen Losungswortes bedient haben. Die Führung in diesem Kampfe hat ein elsässischer Dichter Fritz Lienhard übernommen; unterstützt wird er besonders durch den deutschen Livländer Freiherrn von Grotthuß. Bemerkenswert daran ist die Abneigung dieser Heimatschule gegen Berlin; Lienhards Schrift „Die Vorherrschaft Berlins" (1900) gab dem Empfinden sehr weiter Kreise Ausdruck, und einige unserer bedeutendsten Dramatiker haben in den letzten Jahren versucht, den Bann Berlins zu brechen, indem sie ihre neuen Stücke zuerst in Wien oder irgendwo im Reich aufführen ließen, mit Vorliebe in Deutschlands Seehauptstadt Hamburg. Noch segensreicher wäre jene Bewegung, wenn sie ihre Anhänger dazu brächte, die Ausländerei aus ihren eigenen Werken zu verbannen und Heimatkunst in reiner Heimatsprache zu treiben, wie sie sich bei allen andern großen Literaturvölkern auch ohne besondere Heimatbestrebungen von selbst versteht.

Nichts als Wortgespreize ist auch die wichtigtuerische neumodische Benennung der dramatischen Gattungen. Es gibt beinah keine Trauer-, Schau- und Lustspiele mehr, sondern:

„Ein Totengedicht, Fünf Akte, Familienkatastrophe, Gemütskomödie, Liebesdrama, Alltagstragödie, Spiel," u. s. w., u. s. w.; die Akte heißen jetzt je nachdem: Handlungen, Vorgänge, Tage, — aber natürlich nicht aus Abneigung gegen die Fremdwörterei, sondern aus Auffallsucht.

Das Modeschlagwort spielt seine Hauptrolle in dem alles überflutenden Kunstgeschwätz der Gegenwart. Seit den Tagen der Romantiker, als Arnim seinen Stoßseufzer über die vielen „Gesichtspunkte" und die wenigen Leistungen ausstieß (vgl. S. 701), hat man ein solches Gerede von der Kunst nicht erlebt. Natürlich sind die da reden fast niemals selbst Künstler, sondern Kritiker aller Abstufungen und aller Stände, die orakeln: die Kunst soll dies, die Kunst soll jenes. Aber auch wirkliche Künstler lassen sich durch dieses Kunstgeschwätz der Unberufenen verführen, einzustimmen in die Rederei: wir wollen dies, wir wollen jenes. Am schlimmsten treiben es die weiblichen Mitläufer dieser wilden Modejagd nach der wahren, d. h. nach der allerneuesten Kunst, jene „Weiber kalt wie ein Hundeschnäuzchen" in Sodoms Ende, denen alle Kunst völlig gleichgültig ist, die nur die erkünstelte Aufregung einer acht Tage auffallenden Modegeckerei genießen wollen; die nicht wegen ihrer Gesundheit und Leibesschönheit das Schnürleib ablegen, sondern weil durch die symbolistische Mode, durch Maeterlinck und die englischen Prärafaeliten die ungeschnürten oder so aussehenden Leiber Mode geworden sind, ebenso wie die unschuldsvoll an die Schläfen geklebten Haare einer Pariser Dirnenmode nachgeklebt werden. Zum Glück beschränkt sich all dies Getue neben dem Jüngsten Deutschland her auf sehr kleine, wenn auch sehr laute Kreise in dem einen Berlin. Bei den Erstaufführungen neuer Stücke kann man sie in zwei oder drei Berliner Theatern fast alle beisammen sehen. Unwillkürlich denkt man daran, daß Heine schon vor 80 Jahren Berlin die Hauptstadt des „Mansoduhns" genannt hat.

Allerlei andres literarisches Gigerltum der Gegenwart steht hiermit im Zusammenhang. Die aufdringlichen Titel, z. B. einer Gedichtsammlung von Ernst Schur: „Seht, es sind Schmerzen, an denen wir leiden"; die nicht minder aufdringlichen, ganz überflüssigen Schnörkeleien, die sich „moderner Buchschmuck" nennen und sich mitten zwischen die Verse oder die Prosa hinpflanzen; die Bezifferung der Blattseiten nicht oben, wo man sie sucht, sondern unten, oder das Allerfeinste: die Zahlen ganz wegzulassen — alles nichts als gigerlhaftes Getue.

Unter den Geschichtschreibern der jüngstdeutschen Literatur wird gestritten, wer der Erfinder ihrer Schulbezeichnung **Die Moderne** gewesen ist. Urkundlich nachweisbar hat nicht Hermann Bahr, sondern ein junger Student, der jetzige Literaturprofessor **Eugen Wolff** in Kiel, das Wort 1886 in einem literarischen Verein „Durch!" unter **Leo Berg** in Berlin gebraucht: eine geschichtlich merkwürdige Schrift „Jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne" trägt die Jahreszahl 1887. Von ihm ist auch der Ausspruch: „Unser höchstes Kunstideal ist nicht mehr die Antike, sondern die Moderne." Natürlich ist jedes echte Kunstwerk zur Zeit seiner Entstehung von jeher modern gewesen: als Lebensäußerung von Künstlern, die in ihrer Zeit und nicht in irgend einer erkünstelten standen. Durchaus modern waren einst Homer und Sophokles, war Euripides nachmals mehr als Sophokles, waren Lessing, Goethe, Schiller. Arno Holz hatte schon 1884 den Wahlspruch der „Moderne" gedichtet:

> Kein rückwärts schauender Poet, Geblendet durch unfaßliche Idole, —
> Modern sei der Poet, Modern vom Scheitel bis zur Sohle.

In diesem selbstverständlichen Sinn aber faßten die jüngstdeutschen Schriftsteller den Begriff des Modernen nicht auf; ihnen bedeutete es: immer Neues, Neueres, Allerneuestes. Nicht das Kunstschöne wurde gesucht, sondern das Kunstneue. Natürlich artete dies ins Modische um jeden Preis aus, und manche Schriftsteller glichen wirklich den Schneidern, die sich alljährlich aus Paris die letzte Mode holen. Hermann Bahr z. B. hat sich nacheinander für jede Pariser, Wiener, Münchener oder sonstige literarische Kleidermode begeistert und allemal mit gleicher Glut der Überzeugung.

Das Neue um der Neuheit willen wird das Ziel; alles gerät in Fluß, Inhalt und Formen der Dichtung. Neuer Staat, neue Familie, neue Sittlichkeit, neue Religion werden gefordert; warum also nicht auch eine neue Dichtung? Man achte auf das Hin- und Hergreifen aller namhaften Dichter nach den verschiedensten Stoffgebieten und Ausdrucksweisen. Arno Holz hat sicher schon in fünf bis sechs verschiedenen Stilen gedichtet und sie auf Nachahmerschulen übertragen. Hauptmann und Sudermann haben naturalistische und symbolistische Anklagedramen und Märchendramen, Sudermann sogar einmal ein biblisches Drama gedichtet. Die glänzendsten Meister des Reims, Arno Holz voran, stellen die ganze Reimerei in Frage und fordern eine urneue Versform; die Brüder Hart quälen sich zur Stunde mit dem Zweifel, ob Vers oder Prosa der einzig angemessene Ausdruck für den sei, der etwas zu sagen habe.

Daß in Zeiten des Sturmes und Dranges die Sprache lauter und schriller wird, hatten wir schon bei der großen Umwätzung der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts bemerkt. Die der Jüngstdeutschen fand ein unendlich viel weiter schallendes Sprachrohr vor: in der tausendfältigen Presse. Die jüngstdeutschen Eigenschaftswörter stehen meist im Superlativ, die lobenden oder verdammenden Hauptwörter werden maßlos gesteigert und gehäuft; der Stil wird aufgeplustert und aufgedonnert, mehr noch in den kritischen als in den schöpferischen Schriften. Der jung verstorbene, nicht unbegabte, aber noch unreif tastende Hermann Conradi wird nach seinem Tod in der „Modernen Dichtung" verherrlicht als „einer der genialsten und eigenartigsten Dichter und Denker unserer Zeit." Der kleinste literarische Versuch wird „einfach ein Meisterwerk, ein unzerstörbares Buch" genannt und — ist nach wenigen Tagen spurlos verschwunden. In einer großen Zeitschrift werden die unbekannt gebliebenen Gedichte eines unbekannten Zwanzigjährigen angezeigt als „ein Band Gedichte, durch den trotz der Jugend des Verfassers etwas vom Flügelschlag der Ewigkeit rauscht". Jeder von den Jüngsten, der schreibt, ist für alle seine schreibenden Altersgenossen ein Genius, allerdings oft von der Gattung: „Mit sieben Jahren schon hoffnungsvoll, Mit siebzig immer noch vielversprechend." Es ist heute dahin gekommen, daß ein Zeitungsbericht, der von der „sehr warmen Aufnahme" eines neuen Stückes spricht, im Alltagsdeutsch besagt: das Stück ist hoffnungslos durchgefallen. Neben der vernichtenden Strenge gegen alle lebenden älteren Dichter stand in den achtziger Jahren die kritiklose Lobhudelei der Jüngsten untereinander. Bei den Älteren wurde jede Anerkennung durch „Clique" erklärt, wie denn Clique die allgemeine Bezeichnung für die Verehrer jedes erfolgreichen Gegners wird; die paar angeblichen Bewunderer eines ewig erfolglosen Jüngstdeutschen heißen seine „kleine Gemeinde".

Durch die innerlich verlogene gegenseitige Duldung wurde bei manchen im Grunde ganz unbegabten Dilettanten, die am lautesten schrieen und schimpften, der Keim zum unheilbaren Größenwahn gelegt. Je geringer ihre Erfolge, desto höher steigen sie in ihren eigenen Augen, desto mehr befestigt sich in ihnen die allen Irrenärzten wohlbekannte Überzeugung, ihre Erfolglosigkeit sei das Werk der Verschwörung einer niederträchtigen Clique, einer käuflichen Presse. Jeder Erfolg eines Zeitgenossen ist eine persönliche Kränkung für sie, die durch wüstes Schimpfen und Beschimpfen gerächt werden muß. Mit ungerechter Verallgemeinerung (denn es gilt doch nur für einzelne krankhafte Naturen) heißt es bei ihrem besten Kenner Bleibtreu: „Der Typus dieser ganzen Dichtergeneration ist der Größenwahn mit all seinen widerlichen Auswüchsen des Neides und der Anfeindung jeder andern Bedeutung."

Die tiefe Umwälzung durch die jüngstdeutsche Literatur wäre unvollständig geblieben ohne den Anteil der Frauen. Gedichtet haben Frauen schon lange vor den achtziger Jahren, und einmal, in der jungdeutschen Zeit der dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts, haben die Gräfin Hahn und Fanny Lewald sogar in den Geistesschlachten der Männer mitgekämpft. Damals aber geschah das in Nachahmung einer Ausländerin,

der Georges Sand, und eine selbständige, nachwirkende Bedeutung kommt jenen beiden Frauen nicht zu. Die jüngstdeutschen Schriftstellerinnen greifen unvergleichlich kräftiger in die neuste Bewegung ein, und einige stehen ebenbürtig, die eine und andre von den Erzählerinnen auf einer erhöhten Stufe neben den Männern. Daß durch dieses Zusammenwirken beider Geschlechter eine Auffrischung und Bereicherung der Literatur erfolgt ist, kann nur die Voreingenommenheit gegen alle weibliche Betätigung über den Dunstkreis der Küche und der Kinderstube hinaus bestreiten.

Endlich noch die wie für alle früheren Umwälzungen so hier besonders wichtige Frage nach der Beteiligung des Volkes. Literatur ist nicht bloß das Schreiben der Schriftsteller, sondern fast ebenso sehr die Wirkung auf die Leser, und jede Literaturgeschichte, die nicht nur von den Schicksalen gedruckter Bücher spricht, muß versuchen festzustellen, wieviel von einer Literatur ins Volksleben eingedrungen ist. Da muß denn unter Hinweis auf die Angaben in der Einleitung (S. 1003) über die ungeheuer gewachsene Zahl der Leser gesagt werden, daß schwerlich zu irgend einer früheren Zeit eine so starke Anteilnahme und ihr entsprechend eine so geistumwälzende Wirkung im Guten und weniger Guten bei den Lesern stattgefunden hat, wie durch die jüngstdeutsche Literatur. Mindestens so sehr wie die Literatur durch das Leben, wird heute das Leben durch die Literatur beeinflußt. Aus den Zeitungen und Zeitschriften erfahren heute Leser und Leserinnen von allen literarischen Moden schon in derselben Woche, in der sie zuerst auftraten, und jede Mode findet sogleich Tausende, Zehntausende eifriger Mitmacher. Aber über die flüchtige Mode hinaus setzen sich Niederschläge in der Volksseele fest, die nicht so leicht durch die sogenannten Strömungen weggeschwemmt werden. In der äußeren und inneren Politik, im Wirtschaftsleben, in der Behandlung sozialer Grundfragen wie des Alkohols, der Frauenarbeit, des Strafrechts, der Arbeitzeit, der unehelichen Mutter und Kinder und so vieler anderer kann man die Einwirkungen der jüngstdeutschen Literatur spüren. Seit den Tagen des Schriftstellers Luther gab es niemals einen Literaturbetrieb, der mit solcher Gewalt auch das übrige Leben des deutschen Volkes hat umgestalten helfen wie die jüngstdeutsche Schriftstellerei der letzten 20 Jahre. Aus diesem Grunde würde sich ihre ausführliche Darstellung auch dann rechtfertigen, wenn sie kein einziges bleibendes Werk der großen Kunst hervorgebracht hätte.

Achtes Kapitel.

Nietzsche.

(1844—1900).

Gott erschuf ein Genie, doch als er sorglos entschlummert,
Schlich sich Satan herbei tückisch mit pfuschender Hand. (A. Pichler.)

Alle in den vorangehenden Abschnitten erwähnten fremden Einflüsse auf die neue Jugend wurden übertroffen durch den eines deutschen Schriftstellers, den wir auch getrost einen deutschen Dichter nennen dürfen: **Friedrich Nietzsche**. Wie schon mancher große deutsche Umwälzer vor ihm stammte Nietzsche, geb. am 15. Oktober 1844 in Röcken bei Lützen, aus einem frommen protestantischen Pfarrhause. Über seine Erziehung berichtet er selbst 1869: „Mein Vater starb allzu früh; mir fehlte die strenge und überlegene Leitung eines männlichen Intellektes." Mit 25 Jahren wurde er Professor der klassischen Philologie in Basel; im Kriege von 1870 diente er als Krankenpfleger bei den deutschen Truppen im Felde. Mit seinem ersten Buche: Die Geburt der Tragödie (1872) schwang er sich zum schwärmerisch verehrten Haupt einer damals und noch für lange Zeit kleinen Gemeinde auf. In der Schweiz schloß er mit Jakob Burckhardt und Richard Wagner Freundschaft, fiel dann von dem Letzten ab und schrieb gegen ihn seinen „Fall Wagner" (1888); versank in immer schwerere Gehirnkrankheit, deren Keim er aus dem Kriege mitgebracht haben soll; wurde 1889 in eine Irrenanstalt gebracht; dämmerte dann eine Reihe trostloser Jahre bei seiner Mutter hin, von dieser und seiner aufopfernden Schwester

Elisabeth Förster bis zum Tode umsorgt, der ihn am 25. August 1900 erlöste. Natürlich hat sich die selbstzufriedene Erklärerei der vor dem Verlust des Verstandes ganz sicheren Leute auch der Umnachtung Nietzsches bemächtigt, um sie als die Folge seines allzu kühnen Tauchens in die philosophischen und sittlichen Rätsel des Menschenlebens anzuklagen. In Wahrheit haben wir es bei Nietzsche, wie ja auch bei Hölderlin und Lenau, mit einer körperlichen Krankheit zu tun, die wir vielleicht als Ursache, gewiß nicht als Wirkung der Denkweise Nietzsches ansehen dürfen. Daß manches in seinem Charakter, mehr im schriftstellerischen als im persönlichen, krankhaft ist, beweisen solche maßlosen Selbstverherrlichungen wie:

Ich will die Menschheit zu Entschlüssen drängen, welche über die ganze menschliche Zukunft entscheiden. — Es kann so kommen, daß einmal ganze Jahrtausende auf meinen Namen ihre höchsten Gelübde tun. — Ich habe der Menschheit das tiefste Buch gegeben, das sie besitzt (Zarathustra), ein Buch, gegen das gerechnet die Bücher überhaupt nur Literatur sind.

Ich will nicht für heut und morgen, sondern für Jahrtausende Recht behalten (dies an P. Deussen, 1886.)

Dagegen sagen die Berichte seiner wenigen treuen Freunde und vertrauten Kenner, daß er „im persönlichen Verkehr liebenswürdig und gütig" gewesen, so z. B. das Urteil Malwidas von Meysenbug. Auch seine Briefe, z. B. die an den Schulfreund Paul Deussen, enthalten viel menschlich Rührendes und offenbaren uns die Gegenseite seines krankhaften Stolzes: die Sehnsucht nach Freundschaft und Liebe. „Gibt es denn keinen Menschen, der mich lieb hat!" ruft er einmal in einem Brief aus der tiefen Vereinsamung heraus. „Versteck, du Narr, dein blutig Herz in Eis und Hohn!" steht in seinem Gedicht „Vereinsamt". Seinen scharfen Angriff auf Strauß bereute er und schrieb (1874), er hoffe, „daß Strauß ohne etwas von mir zu wissen gestorben ist".

Auch dem Schriftsteller Nietzsche hat seine grauenvolle Vereinsamung und Weltfremdheit den Stempel aufgedrückt. Das meiste dessen, was er über deutsche Zustände nach 1870 geschrieben, beruhte auf Bücherwissen, nicht auf eigener Anschauung. Hierin gleicht er manchmal Platen und Heine, den Schmähern ihres Vaterlandes aus der Fremde. „Habt ihr auch nur einen für Europa mitzählenden Geist aufzuweisen?" fragte Nietzsche zu einer Zeit, als Deutschland in der Literatur und Wissenschaft keinem Volke der Neuzeit nachstand.

Nietzsches Schriften wurden für das jüngste Deutschland ungefähr von gleicher Bedeutung wie einst Fichtes für die Romantiker. Fichtes selbstherrliches Ich und Nietzsches Übermensch sind aufs nächste miteinander verwandt. Seine Hauptschriften sind in dieser Reihenfolge entstanden: Unzeitgemäße Betrachtungen (1873), Menschliches, Allzumenschliches (1878/79), Morgenröte (1881), Die fröhliche Wissenschaft (1882), Also sprach Zarathustra (1883—1885 entstanden, 1891 gedruckt), Jenseits von Gut und Böse (1886), Zur Genealogie der Moral (1887), Götzendämmerung (1889). Auf die Jugend hat am stärksten gewirkt der Zarathustra, dieses inhaltlich und sprachlich merkwürdigste Buch der letzten 25 Jahre. „Laß dich, schrieb Nietzsche einem Freunde, durch die legendenhafte Art dieses Büchleins nicht täuschen; hinter all den schlichten und seltsamen Worten steht mein tiefster Ernst und meine ganze Philosophie", und von der ganz einzigen Form, einer ins Bibelartige umstilisierten Seherrede, hat Nietzsche geurteilt, diese seine Erfindung könne die Grundlage einer neuen deutschen Prosa werden. Das Buch wirkte mehr noch durch die Form als durch den Inhalt: der Dichter Nietzsche ergriff die jungen Dichter, die selbst dem geistreichsten Philosophen gegenüber kalt geblieben wären. Nietzsches Gedankenlyrik gehört zu der wertvollsten, die wir überhaupt besitzen. Es klingt und klagt eine wundersame Musik aus ihr wie von einer versunkenen Glocke, und einige Stücke seiner sehr kleinen Gedichtsammlung werden vielleicht all seine Prosa überdauern. Obenan steht das Lied Zarathustras:

O Mensch! Gib Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
„Ich schlief, ich schlief —,
Aus tiefem Traum bin ich erwacht:

Die Welt ist tief
Und tiefer als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh —,
Lust — tiefer noch als Herzeleid!

Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit —
Will tiefe, tiefe Ewigkeit!"

Vom Inhalt der Schriften Nietzsches eignete sich Jüngstdeutschland außer dem Begriff des Übermenschen vornehmlich den Gedanken von der „Umwertung aller Werte“ an. Das war ja auch der Wunsch der jungen Schriftsteller, in der Kunst wie in den Fragen der Sittlichkeit. Nietzsches Haß gegen den „Bildungsphilister“, seine Staatsfeindschaft („Staat heißt das kälteste aller kalten Ungeheuer“), seine Auffassung vom Lebensziel des Menschen als einer kühnen Lebensbejahung im Gegensatze zur Lebensverneinung Schopenhauers; seine nachdrückliche Betonung des Rechtes des Edelmenschen gegenüber der Massenkultur, endlich die verführerisch blendende Form seiner pfeilspitz geschärften Aphorismen — dies alles zusammen machte aus Nietzsche seit dem Ende der achtziger Jahre den eigentlichen Schriftsteller der nach neuen Zielen strebenden dichterischen Jugend. Ihr gefiel der „kühne Flieger, der freie Vogel über höchste Wipfel“ (Gustav Falke), der sie Heldenverehrung lehrte, wie in England Carlyle —: „Die Menschheit soll fortwährend daran arbeiten, einzelne große Menschen zu erzeugen, und dies und nichts anderes ist ihre Aufgabe“, und der einmal ausrief: „Unser Leben soll ein Gradus ad Parnassum sein!“

Nietzsches Form: der funkelnde Aphorismus, ist, wie wir jetzt durch die Mitteilungen der Meysenbug wissen, eine Frucht seiner Beschäftigung mit den französischen Moralphilosophen, die er im Winter 1876/77 kennen lernte. Durch diese mehr französische als deutsche Form ist er zu einem der wenigen deutschen Schriftsteller geworden, die auch von den Franzosen gekannt und anerkannt sind. Nietzsche bildete sich nicht wenig auf seine Sprache ein: „So schreibt heute kein Mensch in Deutschland“ (an Deussen). Er ist einer unserer kristallklarsten Meister der Prosa und in vielen Schriften zugleich einer der dunkelsten: man wird durch ihn manchmal überraschend an Hamann erinnert; von seinen schwerlich zufälligen Zusammenklängen mit Friedrich Schlegel war schon die Rede (S. 710). Auch Schlegel hatte den Anstoß zu seinen „Fragmenten“ im Athenäum von dem Franzosen Chamfort erhalten.

Nietzsches Wirkungen auf die junge Dichterwelt der achtziger und neunziger Jahre ist in jeder literarischen Gattung zu spüren, schon in der Lyrik Conradis, in Wilbrandts „Osterinsel“, dann in Gestalten wie dem Willy Janikow in Sodoms Ende von Sudermann, jenem Übermenschen, der sich zu seinem Verbrechen Mut macht mit den Worten: „Du bist alles, du kannst alles und darfst alles“ — oder in der Magda (Heimat), die schwerlich vor Nietzsche so entstanden wäre. Noch 1905 erschienen von Ludwig Scharf, einem Jüngstdeutschen, „Tschandala-Lieder“, weil Nietzsche in der „Götzendämmerung“ von dem „ausgestoßenen Tschandala“ spricht. Unsern Sprachschatz hat Nietzsche durch eine Reihe von neuen Wendungen bereichert; zwar nicht durch den Übermenschen, denn diesen gab es in der deutschen Literatur schon lange zuvor; dagegen sind Herrenmoral, Herdentiermoral, Menschliches Allzumenschliches, Jenseits von Gut und Böse und die Umwertung aller Werte beinah in den Alltagsprachgebrauch aufgenommen. Das „Tanzen der Seele“ hatte er von Bettina von Arnim entlehnt (vgl. S. 725).

Neuntes Kapitel.

Die Frühzeit der jüngstdeutschen Dichtung.

> Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet,
> Es gibt zuletzt doch noch 'n Wein. (Goethe.)

Wie schwer es ist, auch nur die äußere Geschichte des Umschwunges um die Mitte der achtziger Jahre zu schreiben, beweisen Versuche solcher Schriftsteller, von denen die stärksten Antriebe jenes Umschwunges ausgegangen sind. Zum Teil liegt das daran, daß unsere großen Landesbibliotheken ihre Pflicht versäumten, zur rechten Zeit die Literatur des Tages zu sammeln. Auf die fremden Einflüsse, auch auf die Rolle, die das Magazin für Literatur von 1879 bis 1883 gespielt hat, wurde schon hingewiesen. Der stärkste deutsche Anstoß ging aber unzweifelhaft von den Brüdern Heinrich und Julius Hart

aus, deren Kritische Waffengänge im Herbst 1882 in abgeschlossenen Einzelheften zu erscheinen begannen und mit Nachdruck eine neue Dichtung forderten. Schon ein Jahr zuvor hatte Fontanes L'Adultera das Muster eines Wirklichkeitstils in der Erzählung dargeboten, und im Magazin (Dezember 1882) veröffentlichte E. Engel seinen Aufsatz über den damals noch ungedruckten Lyriker Liliencron.

Von da ab gestaltete sich der Kampf um die neue Dichtung nach den urkundlichen Tatsachen und den Erinnerungen der zum Urteil berufenen Mitlebenden und Mitschaffenden in den Hauptzügen so: daß auf der einen Seite gestritten, geschrieen, gelehrt, auf der andern einfach gedichtet wurde. Die bloßen Schreier haben zu ihrer Zeit begreiflicherweise viel mehr Aufsehen gemacht als die Dichter, sind aber seitdem entweder verstummt oder trotz unaufhörlich fortgesetztem Geschrei unbeachtet geblieben, einige verdorben oder gestorben. Man schrie und schimpfte gegen die Alten, die man zum großen Teil gar nicht kannte; man erklärte die ganze bisherige Literatur für völlig wertlos, sich und die lieben Freunde für die „Eckpfeiler der literarischen Zukunft“ und machte durch diese Schreierei, hinter der ein sehr geringes Können stand, die aufhorchende Leserwelt kopfscheu. Die nichtdichterischen Schreier trugen die Schuld, daß man sich in der großen Presse über die ganze neue Bewegung lustig machte. Der Weisheitspruch der Ebner-Eschenbach: „Für das Können gibt es nur einen Beweis: das Tun“ blieb unbeachtet; die Schreier behaupteten einige Jahre hindurch das Kampfgefilde. Erst unleugbar durchschlagende Erfolge auf der Bühne wie Sudermanns und Gerhart Hauptmanns machten den Zweifeln am Können des Jüngsten Deutschlands ein Ende.

Die erste bemerkenswerte dichterische Leistung des neuen Geschlechtes waren die **Modernen Dichtercharaktere**, angeregt von den Harts, herausgegeben von einem jungen Berliner Lyriker Wilhelm Arent, bevorwortet von Hermann Conradi und Karl Henckell. Sie sind eine Sammlung überwiegend lyrischer Gedichte von folgenden Hauptbeiträgern: Arent, Oscar Linke, Julius und Heinrich Hart, dem Prager Friedrich Adler, Hermann Conradi, Arno Holz, Erich Hartleben, Karl Henckell. Auch Ernst von Wildenbruch und Wolfgang Kirchbach, beide keine Jüngstdeutschen, waren zur Mitarbeiterschaft eingeladen worden und hatten zu dem Bande von 300 Seiten beigesteuert, Wildenbruch eines seiner besten Gedichte: das Hexenlied. Eine zweite Scheinauflage wurde 1886 mit dem Titel „Jung-Deutschland“ veröffentlicht. Die erste Ausgabe stammt den beiden Vorworten nach aus dem November 1884. Aus diesen Vorworten erklingt die Stimmung der dichtenden Jünglinge ungedämpft. Wie in allen Kampfschriften der damaligen Jugend wird die wahrhaft große Dichtung der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart völlig übersehen. Offenbar haben die jugendlichen Lyriker die noch lebenden Meister ihrer Kunst gar nicht gekannt, weder Kellers noch Meyers Gedichte, auch Vischers Lyrische Gänge entweder nicht gelesen oder nicht gewürdigt und, was besonders auffällt, von Liliencron nichts gewußt. Aus Mitteilungen der Brüder Hart weiß der Verfasser allerdings, daß Beide die Hinweisung des Magazins auf Liliencron beachtet hatten, daß sie aber hierin fast allein standen. Karl Henckell behauptet in seiner Vorrede: „Wir haben in den letzten Dezennien weder eine moderne, noch eine deutsche, noch überhaupt eine Lyrik besessen, die dieses heiligen Namens nur entfernt würdig wäre“; zum Beweise aber beruft er sich einzig auf die vermeintliche Überschätzung von Albert Träger und Julius Wolff. Eines der vielen vorangeschickten „Motti“ war der Satz aus Lenzens Pandaemonium Germanicum: „Wir rufen dem kommenden Jahrhundert!“, und Huttens angeblicher Ausspruch „Die Geister erwachen!“ stand obenan. Mit jünglinghaftem Selbstbewußtsein verkündete Henckell: „Die Dichtercharaktere sind bestimmt, direkt in die Entwicklung der modernen deutschen Lyrik einzugreifen.“ Später hat der Herausgeber Arent über diese lyrische Blumenlese bekannt: „Keine Lyrik schenkte das Werk spottwenig.“

Das heutige Urteil über die Modernen Dichtercharaktere hat freundlicher zu lauten:

unter den Beiträgen von beiden Harts, Arno Holz und Henckell, aber selbst von Arent und Conradi stehen einige nicht gewöhnliche Gedichte, die nachmals durch ihre Aufnahme in Mustersammlungen neuerer Lyrik bekannter geworden sind. Der Gesamteindruck des Bandes ist der großer lyrischer Frische und meist reifer Form.

Nach den Modernen Dichtercharakteren mit ihren die Revolution der Lyrik versuchenden Bevorwortern und Mitarbeitern erschien in Leipzig 1885 eine Schrift „Revolution der Literatur" von Karl Bleibtreu, dem 1859 in Berlin geborenen Sohn des ausgezeichneten Kriegsmalers Georg Bleibtreu. Darin wurde in wüst scheltendem Ton Ähnliches gesagt wie in den Kritischen Waffengängen der Harts, in den Vorreden von Henckell und Conradi, im „Buch der Zeit" von Arno Holz. Später hat Bleibtreu selbst seine Schrift „ein in wenigen Tagen hingesudeltes Kampfmanifest" genannt. In seinen bisher mehr als 80 Bänden Lyrik, Roman, Drama, Philosophie, Kriegsgeschichte usw. usw. zeigt sich ein ungeheures Wollen; ein reifes Kunstwerk ist nicht darunter, auch nicht die beste seiner Schlachtenschilderungen: Dies irae (Sedan), und mit dem bloßen Wollen hat die Geschichte der Kunst nichts zu tun.

Von starkem Einfluß auf viele jüngstdeutsche Schriftsteller, weit weniger auf die andern Leser, wurden einige zur Förderung der neuen Literatur gegründete Zeitschriften. M. G. Conrad gab seit dem 1. Januar 1885 in München die Gesellschaft heraus: „Realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben", ohne allzu strenge Einschwörung der Mitarbeiter auf eine bestimmte Richtung. In der Einführung verkündete Conrad: „Unsere Gesellschaft bezweckt zunächst Emanzipation der periodischen geistigen Literatur und Kritik von der Tyrannei der höheren Töchter und der alten Weiber beiderlei Geschlechts." Manches Wertvolle und Anregende steht in den Bänden der „Gesellschaft", an deren Leitung sich später Bleibtreu beteiligte. Dieser lehnte, nach Conrads Angabe, den Abdruck von Hauptmanns erstem Drama „Vor Sonnenaufgang" in der Zeitschrift ab, wodurch der Dichter gezwungen wurde, sich die Öffentlichkeit auf anderm Wege zu erobern. Das geschah durch die von den Berliner Schriftstellern Hart, Brahm, Schlenther, Harden 1889 gegründete Freie Bühne mit dem Zweck, den Dramen der neuen Richtung, denen die festen Theater sich verschlossen, zum Leben auf der Bühne zu verhelfen. Zur Unterstützung ihrer Bestrebungen wurde 1890 eine eigene Zeitschrift Freie Bühne gegründet. Eine zweite jüngstdeutsche Theaterunternehmung war die Deutsche Bühne, auf der im September 1890 Bleibtreus Napoleondrama „Schicksal" erfolglos aufgeführt wurde. Unter Leitung von Bruno Wille wurde etwas später die Freie Volksbühne mit sozialistischer Färbung gegründet, deren Abzweigung Neue freie Volksbühne noch heute mit 10000 Mitgliedern besteht.

Der immer rührige Heinrich Hart gab im April 1885 eine neue Zeitschrift heraus: Berliner Monatshefte für Literatur, Kritik und Theater, der Münchener „Gesellschaft" inhaltlich weit überlegen; sie bestand nur ein halbes Jahr. Allgemein ist zu den Zeitschriften wie zu den Büchern der Jüngstdeutschen aus der Frühzeit der Bewegung zu bemerken, daß es mit ihrer Verbreitung ungefähr so stand wie mit den Schriften der Stürmer und Dränger im 18. Jahrhundert: der Lärm war weit größer als der greifbare Erfolg. Die „Gesellschaft" hatte im ersten Jahre 900, im zweiten nur 700 Abnehmer; die Hartschen Monatshefte noch weniger. Auch von den damals meistgenannten und in den Literaturgeschichten noch heut als Ereignisse bezeichneten Büchern und Streitschriften der Jüngstdeutschen ist mit ganz vereinzelten Ausnahmen nie eine zweite Auflage erschienen; die scheinbaren Ausnahmen stellen sich bei näherer Prüfung meist als Titelauflagen heraus.

Neben den Zeitschriften und freien Bühnen entstanden Vereinigungen anderer Art zur persönlichen Heranziehung einer Gemeinde. In Berlin wurde, wiederum von Heinrich Hart, die Freie literarische Gesellschaft begründet, die ihre Tätigkeit mit einer Vorlesung neuer Dichtungen im September 1890 begann. Sie hat wie fast alle diese Unternehmungen nicht lange bestanden, weil im Grunde kein Bedürfnis nach dem Hören dessen bestand, was man bequem zu Hause lesen konnte. Nur die in Hamburg von Liliencron, Otto Ernst,

Löwenberg und Anderen 1891 begründete Literarische Gesellschaft blüht noch heut als Mittelpunkt des höheren geistigen Lebens der zweiten Stadt Deutschlands. Conrad gründete in München eine Gesellschaft für modernes Leben; später entstanden dort ein „Intimes Theater" und eine „Literarische Gesellschaft", und ähnliche Vereinigungen mit wechselnder Lebenskraft gibt es seit dem Anfang der neunziger Jahre beinah in jeder größeren deutschen Stadt.

Zehntes Kapitel.

Die Beiträger der Modernen Dichtercharaktere.

1. Arent. — Conradi. — Henckell. — Die Brüder Hart.

Wilhelm Arent, der Herausgeber des Sammelbuches der neuen jungen Lyriker, war 1864 geboren, wurde schon mit 18 Jahren gedruckt, gab mit 20 Jahren die Modernen Dichtercharaktere heraus und veröffentlichte zwischen 1886 und 1893 25 kleine und große, zum teil schwer auffindbare Gedichtsammlungen. Er lebt noch, seit Jahren körperlich gebrochen, in geistiger Umnachtung hinsiechend. Die Herausgeberschaft der Sammlung war ihm zugefallen, weil er reicher als andere junge Dichter über irdische Glücksgüter verfügte. Er schwärmte für Reinhold Lenz, ließ sogar eigne Gedichte als dessen Nachlaß erscheinen, und wer die Stürmer und Dränger des 19. Jahrhunderts mit denen des 18. durchaus vergleichen will, findet manche Ähnlichkeit zwischen Arent und Lenz. Der arme Mensch, dessen geistiges Leben mit 30 Jahren abschloß, ist künstlerisch nie zur Reife gelangt; seine paar sehr schönen Gedichte muß man aus einem erdrückenden Wust wertloser Reimereien heraussuchen. Sie sind Arent zugeflogen ohne ernste Mühe, beweisen aber, daß in ihm ein Dichter gesteckt hat, so z. B. diese Verse:

Ich kehre zu den Sternen
Mein tränend Angesicht;
Wie grüßt aus fel'gen Fernen
So mild ihr süßes Licht.

Fort dämmern alle Schranken,
Stumm blüht die Seele auf;
Ein Meer von Gottgedanken
Trägt mich hinauf, hinauf.

Ich schweb' im weiten Raume
Urfrei und schmerzenlos,
Schweb' in wonnigem Traume
Alleins im ewigen Schoß.

Zu den Modernen Dichtercharakteren hat er noch einige Stücke von ähnlicher echtlyrischer Stimmung beigesteuert. Sein trostloses Schicksal scheint er früh geahnt zu haben:

All meine Tage
Wehn spurlos ins Nichts,
In stummer Klage
Harr' ich des Lichts. (Widmung an Stämcke.)

Wer das Beste aus Arents Sammlungen zu einem Bändchen zusammenstellte, würde uns einen nicht wertlosen Beitrag zur Lyrik der Frühzeit des jüngsten Deutschlands liefern.

Für Hermann Conradi (geb. 1862 in Jeßnitz bei Döbeln, gest., wahrscheinlich durch Selbstmord, schon 1890 in Leipzig) legt nur ein Gedichtbändchen Zeugnis ab. Seine Romane „Phrasen" (1887) und „Adam Mensch" (1889) sind kunstloses Suchen nach einer Kunst, in ihrer leidenschaftlichen Zergliederungswut gegen das Denken und Fühlen aufregend, aber nicht klärend. Dagegen sind die „Lieder eines Sünders" (1887) das Werk eines Dichters, das allerdings an demselben Fehler wie alle lyrischen Sammlungen der Jüngstdeutschen krankt: daß jedes einmal hingeschriebene Gedicht des Druckes würdig befunden wurde. Ein Dutzend Gedichte sind darin, das Übrige ist Gestammel und Gestümper. Das Andenken dieses durch den Tod früh aus der Entwickelung Gerissenen wird in vielen Darstellungen verunglimpft, weil man sich an einige starke Ausbrüche einer ringenden Seele hält, statt an den Gesamteindruck. Dieser entspricht dem Titel: ein reuiger Lebenssünder spricht zu uns, zuweilen in ergreifenden Tönen. „Ich bin ein Autor, der auf das geharnischte Zusammenspiel der Kontraste hin gestimmt ist." Man hat bei manchen Gedichten die Empfindung, daß aus diesem Zusammenspiel mit der Zeit ein hoher, reiner Ton hätte erklingen können. Meist stehen in dem Bändchen nur Liedertrümmer, Lavablöcke aus einer Feuerseele; dazwischen aber auch hier und da ein vollendetes lyrisches Gedicht wie dieses auf eine neuerwachte große Liebe:

Die müde schon verglühte,
Die leise schon verklang,
Jach ist sie wieder aufgeflammt
In jauchzendem Gesang!
Wie Zimbelton, wie Lautenschlag
Ward meine Liebe wieder wach,

Die müde schon verglühte,
Die leise schon verklang. — —
Und wie durch Nebelschleier
Die Sonne siegreich bricht,
Der jungen Flur ein goldnes Band

Ums Lockenantlitz flicht:
So überglänzt mit Purpurschein
Die Liebe nun mein ganzes Sein,
Gießt goldne Feuer nieder
Und wirbt um neue Lieder. —

Wer von Conradi als einem Verherrlicher der Sinnensünde spricht, der hat ihn nicht gelesen; wo sich Sinnenlust ausspricht, da ist sie durchtränkt von der Bitternis reuiger Selbstverachtung und klingt aus in den Schrei nach erlösender Reinheit. Conradi hat gleich Arent den frühen Zusammenbruch seines Daseins vorausgefühlt:

Ich weiß — ich weiß: nur wie ein Meteor,
Das flammend kam, sich in die Nacht verlor,
Werd' ich durch unsre Dichtung streifen.
Die Laute rauscht. Es jauchzt wie Sturmgesang,
Wie Südwind kos't, es gellt wie Trommelklang
Mein Lied und wird in alle Herzen greifen.

Dann bebt's jäh aus in schriller Dissonanz,
Die Blüten sind verdorrt, versprüht der Glanz —
Es streicht der Abendwind durch die Zypressen.
Was ich geträumt: sie geben ihm Gestalt,
Ich aber werde bald vergessen.

Ganz und gar nur Sänger war und ist bis heute geblieben der zweite Bevorworter der Modernen Dichtercharaktere, der damals zwanzigjährige **Karl Henckell**, geb. in Hannover am 17. April 1864. Sein Vorwort hat er in der Uniform eines preußischen Einjährigen geschrieben. Henckells Hauptgedichtsammlungen sind das Poetische Skizzenbuch schon von 1884, also mit weniger als 20 Jahren, Die Amselrufe (1888) und Neues Leben. Er hat mit guter Selbstkritik Auslesen seiner besten Gedichte veranstaltet: Mein Liederbuch und Neuland (1903), soeben (1906) eine noch schönere: „Mein Lied", an die sich der Leser halten mag. Henckells lyrische Erscheinung ist doppelgesichtig: er ist ein hellsingender Lebenswanderer, der von Liebe und Wein, von Freud und Leid dichtet wie unzählige Andere vor ihm und neben ihm, und er ist ein lauter Rufer im Streit der Gegenwart:

Ich bin kein gotterkorener,
Kein himmlischer Prophet,
Ich bin ein staubgeborener,
Ein irdischer Poet. —
Ich bin ein schwertgegürteter
Vorkämpfer in der Schlacht,
Ich bin ein zartbemyrteter
Spielmann auf stiller Wacht.

Das Wertvollste an Henckell ist sein echt lyrischer Ton; in seiner Kehle stecken der Amselschlag und das Tirili der Lerche, und daß er ein geistreicher Mensch ist, kommt seinem Sprachton zu gute. Das Poetische Skizzenbuch, das er mit 19 Jahren erscheinen ließ, ist ein Beweis dichterischer Frühreife, wie sie selbst unter unsern Lyrikern selten ist. Heinrich Hart, der dieses Liederbuch des Jünglings Henckell einführte, rühmte von ihm „poetische Kraft und Tiefe", wogegen Henckell früher selbst einmal als das „Hauptmerkmal fast seiner ganzen Poesie" bezeichnete „oberflächliche Gefühlsbehaglichkeit". Der Dichter hat sich viel zu streng beurteilt: gerade die echte Leidenschaft in seinen Gedichten, in den reinlyrischen und den politischen, hat ihm die Neigung einer nicht kleinen Gemeinde zugewandt. Schon in seinem Skizzenbuch standen die Verse:

Mich entflammt ein großes Streben,
Und ich bin mir nicht genug,
Will das Schicksal Weile geben,
Flieg ich immer höheen Flug.

Vielleicht hat sich Henckell ursprünglich die meisten Freunde durch seine kecken politischen Gedichte erobert. Für den bleibenden Wert seiner Lyrik werden nicht sie, sondern die ganz einfachen Lieder zeugen, in denen nichts vom Kampfe des Tages zu spüren ist, weihevolle Lieder wie z. B. die „Sternennacht":

Wie fließt der Schimmer der Gestirne
Beseligend durch diese Nacht!
In weichen Tönen taucht die Firne
Durch zarte Schleier traumesfacht.
Auf kühler Gärten stille Pfade
Rinnt baumdurchsilbernd blaues Licht,
Ich bade meine Seele, bade
Im Sternenstrom mein Angesicht.

Verrauscht der Festklang lauter Chöre,
Dem sich der Beifall brausend weiht!
Ich bin allein im All und höre
Das leise Lied der Ewigkeit.
Ich lausche: was so wild durchschüttert
Der jähen Jugendtage Schwall,
Von kühlem Ätherlicht umzittert
Wiegt sich's verklärt im Weltenall.

Henckell ist ein Beispiel für die Wirkung des Gesetzes gegen die Sozialdemokratie auf manche junge Dichtergemüter: der Vierundzwanzigjährige, dessen Liedersammlung „Amselrufe“ auf Grund jenes Gesetzes in Deutschland verboten und natürlich erst recht gelesen wurde, geriet in die politischen Wirbel und wurde ein Weilchen beinah so etwas wie einst Herwegh. Damals rühmte er sich in seinem Liede vom Lockspitzel, zuerst dieses Wort gefunden zu haben, und sang seine gar schneidigen Verse von den „Modernen Barbaren“:

Wir sind die Barbaren der Milde,
Wir sind die Barbaren des Rechts,
Wir führen die Freiheit im Schilde,
Die Freiheit des Menschengeschlechts.
Wir sind die „modernen Barbaren.“
Modernen Barbaren? — o nein!
Wir wollen die roten Husaren,
Husaren der Menschheit sein!

Zwar kann es der Menschheit nur nützen, recht viel solche Husaren aller Farben zu haben; aber Lieder wie diese hatte Herwegh schon besser gedichtet, und man möchte sagen, Henckell sei hierfür zu gut. Daß er niemals ein Parteidichter hat sein wollen, steht in seinen Versen:

Aus Mitgefühl sang ich mein Lied der Not,
Mein Menschheitslied aus hohem Trieb der Seele,
Doch dem Parteigetriebe bin ich tot.

In jeder Sondergeschichte der jüngstdeutschen Literatur wird ein breiter Raum zu widmen sein den **Brüdern Hart**; kaum ein literarisches Ereignis oder eine Persönlichkeit vom Anfang der achtziger Jahre bis noch an die lebendige Gegenwart ist zu behandeln, ohne daß diese beiden Westfalen irgend eine Haupt- oder Nebenrolle spielen. Sie erinnern in mehr als einer Hinsicht an die Brüder Schlegel: sie gleichen ihnen durch die Fülle der Anregungen, sie übertreffen sie durch das Maß dichterischer Eigenbegabung.

Die stärkere Stoßkraft steckt in **Heinrich Hart**, geboren 1855 in einem frommen Elternhause in Wesel. Seiner Beziehungen zu dem noch unbekannten Wildenbruch und der Kritischen Waffengänge wurde schon gedacht. In einem Jambendrama „Sedan“ (1882) versuchte er des großen Stoffes Herr zu werden, indem er vier Akte hindurch die geheime politische Vorgeschichte am Hofe Napoleons, im fünften Akt den Zusammenbruch auf dem Schlachtfelde darstellte. Ein starker Gesamteindruck entsteht nicht, auch das Versmaß wird als eine Fessel empfunden. Stärker im begeisterten Planen als im beharrlichen Ausführen, wohl auch gelähmt durch widrige Verhältnisse, die ihn zur literarischen Fronarbeit zwangen, hat Heinrich Hart von seinem riesenhaft angelegten „Lied von der Menschheit“ nur ein Achtel vollendet (1888). Es war auf 24 Gesänge angelegt und hätte als Ganzes die Odyssee und die Ilias zusammengenommen ums Doppelte an Länge überboten.

Das Ringen der Völker und die Arbeit des Einzelnen, das Größte und das Kleinste, alles was gedacht und gewirkt, alle Siege und alle Leiden im Leben der Menschheit wie des Menschen: als Eins erfaßt, als Bausteine zum Tempelbau des Gottgeistes, das ist das Lied der Menschheit. (Vorrede an den Bruder.)

Er hatte — vielleicht durch V. Hugos Légende des siècles angeregt? — etwas Unmögliches begonnen, drum ist ihm die Kraft erlahmt; die drei fertigen erzählenden Gesänge, in Reimversen, enthalten große Schönheiten, so im dritten Liede die zehn Gebote, und den Schluß des Eingangs:

Volk, das ich liebe, Volk, an dessen Kraft
Ich glaube, du der Menschheit Blut und Saft,
Du grüne Eiche, schwellend von Geäst,
Dein Haupt trinkt Himmelsglanz, gen Ost und West
Streckst du die Arme, erzgeschmiedet drückt
Dein Fuß des Erdreichs Kern, kein Sturmwind rückt
Zur Seite dich um einer Spanne Raum,
Durch deine Blätter rauscht ein Frühlingstraum,
Aus deinem Wipfel klingt es wie Geläut:
Es kommt ein Morgen, der die Welt erneut.

Als lyrischer Dichter hatte sich Heinrich Hart in der Sammlung „Weltpfingsten“ (1872) mit 17 Jahren versucht, für einen Knaben eine in Deutschland einzige Erscheinung; nur der englische Dichterknabe Chatterton läßt sich daneben stellen. Will man den Geist der nach 1870 heranreifenden deutschen Jugend erfassen, so lese man diese Primanergedichte Harts, die mit ihrem die Welt überfliegenden Idealismus keins der schlechtesten Zeugnisse sind für den Herzschlag jener großen Zeit. Seine späteren lyrischen Dichtungen sind in den verschiedensten Zeitschriften zerstreut; zu den Modernen Dichtercharakteren steuerte er eines der schönsten Stücke bei, sein Lied auf das nahende zwanzigste Jahrhundert:

Wirf die Tore auf, Jahrhundert,
Komm herab, begrüßt, bewundert,
Sonnenleuchtend, morgenklar.
Keine Krone trägst du golden,
Doch ein Kranz von duftigholden
Frühlingsrosen schmückt dein
Haar. — —

Schlagt die Zimbeln, spielt die
Geigen,
Süße Mädchen, schlingt den Reigen,
Kränzt mit Grün den Maienbaum.
Auf, ihr Männer, Opfergluten
Laßt von allen Bergen fluten,
Auf, vorbei ist Nacht und Traum.

Wie ein Tempel sei die Erde,
Daß der Mensch zum Gotte werde
Todesmächtig, licht und hehr,
Daß nicht Wasser und nicht Lüfte,
Nicht der Zwietracht düstre Klüfte
Trennen unsre Herzen mehr.

Heinrich Harts dichterische Begabung liegt mehr nach der rednerischen Seite; auch sein Prosastil ist begeisterte Beredsamkeit.

Julius Hart (geb. 1859 in Münster) ist von den Brüdern der Leisere, der Dichter mit verhaltener keuscher Glut. In den Sammlungen „Sansara" (1879), „Homo sum" (1890), „Triumph des Lebens" (1899) ist sein lyrisches Lebenswerk enthalten. Von Julius Hart rührt das schöne Gedicht „Auf der Fahrt nach Berlin" (S. 1004) her. Wie auch ihn in jungen Jahren die Sehnsucht nach einer neuen Durchdringung von Leben und Dichtung ergriff, das sprechen die Verse des Zwanzigjährigen „An die deutsche Poesie" aus:

Reiße vom Haupte den Rosenkranz,
Und ins fließende Haar drücke den wuchtigen Helm,
Lege die blitzende Brünne an,
Greife zum schneidig schlagenden Schwerte,
Und stahlblauen Auges trete

Auf den dampfendheißen Schlachtplatz,
Trage das leuchtend weiße Banner,
Das der Zukunft weht und den kommenden Tagen,
Unter die trotzigen Feinde des Lichts.
(Aus „Sansara".)

In seinen Liebesliedern hat Julius Hart einen Ton, den man nicht vergißt: leidenschaftliches Schluchzen des Trennungschmerzes, qualvolle Erinnerung an vergangenes Glück und eine Verssprache voll zitternder Gluten. Aus den Gedichten dieser Art, unter denen sich auch Sangbares findet, so das schöne „Noch einen Kuß von deinem Munde", ist die Auswahl schwer. Zu den ergreifendsten Stücken gehört dieses (aus „Homo sum"):

Und es stöhnt der Wind, und der Regen fliegt und fegt von den Kreuzen und Steinen.
Und aus der Erde, durchs nasse Gras, durch die Nesseln zittert ein Weinen.
Und durch die Nesseln, durchs nasse Gras, durch die Erde seh' ich es schimmern,
Ein Leichenhemd, ein Rosenstrauß, eines Ringes goldiges Flimmern.
An den Busen gedrückt eine schmale Hand, zwei Augen im Schlafe geschlossen,
Und die Schultern, so zart wie der Blütenschnee von blonden Locken umflossen.
O du Tag, o du leuchtende Sommernacht, da ich goldene Stunden verträumte
Und küssend deinen blutroten Mund meine Jugendjahre versäumte.
Nur noch einmal hör' ich so fern, so weit, wo der Himmel voll Wolken und Regen,
Ein wonnig Lachen, dort hoch im Gewölk, so trotzig und lustig verwegen.
In der bleichen Luft, in dem fahlen Licht hintreiben wirbelnde Blätter,
Und die weißen Rosen wehen zerfetzt im trüben Regenwetter.

Neben den Gedichten haben sich seine gedankenreichen Prosaschriften nicht recht durchsetzen können; auch seine dramatischen Versuche, z. B. das Schauspiel „Sumpf" (1886), sind erfolglos geblieben. Das Buch „Der neue Gott" (1899) gehört in die immer noch wachsende Literatur, die uns mit einer neuen Religion beschenken will. Zukünftige Geschlechter werden aus ihr entnehmen, eine wie starke Sehnsucht nach Erneuung des Gefühlslebens um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert in den edelsten Seelen gelebt hat. Zu derselben Gattung gehört das gemeinsam mit dem Bruder Heinrich verfaßte Buch Die neue Gemeinschaft (1901).

Elftes Kapitel.

Die Beiträger der Modernen Dichtercharaktere.

2. — Holz und Schlaf.

Der einzige aus den Jünglingszeiten des jüngsten Deutschlands, der bis heut in lebendiger Entwicklung vor uns steht, ist, außer Henckell, **Arno Holz**, aus dem ostpreußischen StädtchenRastenburg, geb. am 26. April 1863. Ein eigensinniger Wanderer auf einsamen Pfaden, dem Spott, ja dem Hohngelächter trotzig Stand haltend, zwingt er uns, auch seine erfolglos gebliebenen Versuche auf ihren innern oder geschichtlichen Wert zu prüfen.

Er begann als Verehrer Geibels, den er in einem sehr schönen Liede besang, und ist heute bei der Verwerfung der ganzen bisherigen Lyrik angelangt. Hält man ihm solche Widersprüche vor, so antwortet er gelassen: das nennt man eben Entwicklung. Diese hat sich bei ihm so vollzogen. Zuerst klingende, mehr frische als tiefe Jugendlyrik eigenen Gepräges, wenn auch zum Teil unter dem Einflusse Geibels, Heines, Herweghs. Äußerlicher Mißerfolg seiner Gedichtsammlung Buch der Zeit (1884) trotz ihrer noch heute — die zweite Ausgabe ist soeben erschienen — nicht verblaßten Farbenfrische, Keckheit und vielfach echten Poesie. Einkehr in sich über die Gründe dieses Mißerfolges: feste Überzeugung, seine Lyrik, ja die ganze Gattung tauge nichts mehr, die Zeit für eine grundstürzende Änderung des Inhalts, mehr noch der Form sei gekommen. Zusammen mit einem Studienfreunde Johannes Schlaf wird erst in der Erzählung („Papa Hamlet"), dann im Drama die neue, streng naturalistische Kunstform versucht: das Drama „Familie Selicke" entsteht, erregt allgemeines Aufsehen, bleibt aber ohne greifbare Erfolge für die beiden Dichter. Die neue Lehre, in einem Buche „Die Kunst" (1890) von Holz allein gepredigt, wird wenig beachtet; Holz verstummt für mehre Jahre, kämpft schwer mit Nahrungsorgen. Die „Sozialaristokraten" entstehen 1896, werden aufgeführt, finden Beifall, verschwinden wie die Familie Selicke. Holz bleibt bei seiner Überzeugung von der Notwendigkeit eines Wandels der Kunstformen, wendet seine Grundsätze auf die Lyrik an: die kleine Gedichtsammlung „Phantasus" erscheint 1898, wird entweder nicht beachtet oder ausgelacht, von Einigen sklavisch nachgeahmt. Holz setzt als Trumpf seine Schrift „Die Revolution der Lyrik" drauf. Wiederum jahrelanges Schweigen, während dessen die Dichtungsformen des 17. Jahrhunderts von ihm eifrig durchforscht und nachgebildet werden: die „Lieder auf einer alten Laute" erscheinen, machen Aufsehen, werden in einer neuen Bearbeitung „Dafnis" ein durchschlagender Erfolg. Endlich schreibt Holz mit einem Jugendfreund Oskar Jerschke, auch einem der Beiträger zu den Modernen Dichtercharakteren, ein Drama „Traumulus" im alten Bühnenstil und gewinnt durch dessen starken Erfolg die heiß ersehnte Muße, seine dichterischen Umwälzungspläne wieder aufzunehmen. Wir haben uns von diesem wandelbaren Künstler der Sprache und „Verspolier" noch mancher Überraschungen zu versehen.

Holzens „Buch der Zeit" enthält außer sehr spitzen Stachelversen gegen überschätzte Literaturgrößen von 1884 eine Reihe ganz einfacher, schöner lyrischer Lieder und ein Gedicht, das jetzt in den meisten Blumenlesen steht, die schöne balladenartige Erzählung: „Een Boot is noch buten." Wie dieses Liederbuch, das gehaltvollste aus der Gärungswelt des jüngsten Deutschlands, damals ohne Eindruck bleiben konnte, erscheint heute kaum begreiflich. Es hat dem Dichter „für 4½ Hundert Seiten Lyrik ein Honorar von 25 Mark eingebracht".

Im Jahr 1889 erschien das Büchlein „Papa Hamlet", mit Erzählungen angeblich aus dem Norwegischen eines Bjarne P. Holmsen. Die Verfasser Holz und Schlaf hatten nicht vergeblich mit der deutschen Ausländerei gerechnet: die Sammlung wurde als eine norwegische zehnmal so oft und eingehend besprochen wie das Buch eines deutschen Schriftstellers, und aufs eifrigste wurde der neue Stil bewundert, verspottet, jedenfalls erörtert. Eine naturgetreuere Erzählungsform, besonders in der Wiedergabe der Gespräche, war nie zuvor dagewesen; trotzdem eiferte Conrad Alberti: „Glaubt der Verfasser, ein Realist zu sein, dann täuscht er sich." Schon damals nannte Fontane zu E. Engel diese neue Darstellungsweise eine „Weltwende unserer Literatur"; und Gerhart Hauptmann wurde durch den „Papa Hamlet" auf den Weg zur ersten Stufe seines Ruhmes gewiesen (vgl. S. 1018). In dem Sammelbande „Neue Gleise" (1892) haben Holz und Schlaf ihre gemeinsamen Arbeiten dieser Art herausgegeben.

Darin steht auch das Drama Familie Selicke, das von so entscheidender Wirkung auf die Theaterdichtung der nächsten Jahre werden sollte. „Eine neue Kunstform hatten wir uns erkämpft, eine neue Technik dem Drama", so hieß es darüber in der Vorrede zu den Neuen Gleisen. Das Stück wurde am 3. Februar 1890 von der Freien Bühne

aufgeführt; der immer jugendliche Fontane schrieb in der Vossischen Zeitung: „Hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich Alt und Neu", und mit Hinweis auf die abweichende Kunstform Tolstois und Ibsens: „Das deutscheste Stück, das unsere Literatur überhaupt besitzt. Auch nicht ein einziges Element in ihr, das uns von jenseits der Vogesen zugeflogen wäre, von jenseits der Memel oder von jenseits der Eider." Die Familie Selicke, von der so Großes behauptet wurde, ist ein dreiaktiges Stück mit einer kaum nennenswerten Handlung: ein krankes Kind stirbt zum Schluß, ein armes Mädchen verzichtet auf ein Eheglück, ein betrunkener Vater kommt an der Leiche seines Kindes zur Besinnung. Für die Wirkung auf die zeitgenössische Kunst und Kritik war der Inhalt gleichgültig; aber die Form, die Form! Sie besteht in der peinlich genauen, heute würde man sagen: phonographischen, Wiedergabe der wirklichen Menschenrede mit all ihrem Zubehör von undeutlichen Naturlauten, Pausen, Wiederholungen, Zerhackungen usw., mit ihrer breiten Ausspinnung des Nebensächlichen, ja ganz Wertlosen. Mit einem Wort: hier war nicht mehr künstlerische Auswahl, sondern Abschreiben der Wirklichkeit. Und damit sollte nach der Absicht der beiden damals eng befreundeten, jetzt wohl für immer getrennten Dichter „aus dem Theater allmählich das Theater gedrängt werden", denn „die Sprache des Theaters war bisher nicht die Sprache des Lebens" (Vorrede von Holz zu den „Sozialaristokraten").

Die Familie Selicke und ihr Schicksal auf der Bühne rühren die letzten Fragen aller Kunst auf: nur darum ist ein Eingehen auf das seltsame Stück nötig. Es ist von der Bühne verschwunden und wird nach menschlicher Wahrscheinlichkeit nicht wieder zum Leben erwachen, aus einem sehr einfachen Grunde: es ist sehr langweilig, und die Form macht es nur noch langweiliger. Alle Fragen der Kunstform verschwinden gegen diese einfache Tatsache der Langweile. Die Zuschauer im Theater legen überhaupt auf irgend welche Form weit weniger Wert, als die Kunstprediger glauben. Die Familie Selicke brauchte nur inhaltlich zu fesseln, um trotz ihrer Form morgen mit Erfolg gespielt zu werden, wie das ja mit Hauptmanns formverwandtem „Vor Sonnenaufgang" geschieht. Dazu kommt, daß Stücke wie die Familie Selicke dem Dilettantenwesen alle Tore öffnen: sind zu einem Drama so gut wie keine Erfindung, keine fesselnde Handlung, kein beachtenswertes Gespräch mehr nötig, so verschiebt sich die Grenze zwischen dem Künstler, der Holz unzweifelhaft ist, und jedem beliebigen Stümper.

In seinem allein geschriebenen Stück „Sozialaristokraten" (1896) hat sich denn auch Holz bei Aufrechthaltung der Form um einigermaßen spannende Begebenheiten, anziehende Charaktere und Geist in der Sprache bemüht. Das Stück liest sich stellenweise ziemlich lustig und würde noch besser wirken, wenn es nicht zu lang wäre und zu flach ausliefe. Die Schilderung gewisser literarischer Weltverbesserer, geckischer Nietzsche-Bewunderer und dergleichen ist spaßig, und der Amtsvorsteher ungleich echter als der in Hauptmanns Biberpelz.

Holz ist der unruhigste unter den vielen unruhigen Geistern seiner Zeit, die sich nach dem Neuen, dem Wunderbaren sehnen. Er war allerdings nicht der Erste, in dem die Empfindung aufstieg, die Lyrik bedürfe einer Erneuerung, der Reim sei ausgeleiert. Im 18. Jahrhundert hatte ja Klopstock ganz dasselbe gesagt (vgl. S. 354). Schon vor Holz hatte dies in den beiden Hauptländern der Reimdichtung, in Italien und Frankreich, Ausdruck gefunden. Der Italiener Carducci, der Dichter der Odi barbare, hatte gegen den Reim geeifert, war dann allerdings bald als „reuiger Rebell der Königin Rima" zu Füßen gesunken; und der Franzose Verlaine hatte verlangt, man solle „den Reim zur Vernunft bringen". Mit größerem Ungestüm als beide schrieb Holz in seiner „Revolution der Lyrik": „Der Erste, der auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der Tausendste ein Cretin." Er wollte dieser tausendste Cretin nicht sein und dichtete seinen Phantasus (1898), eine Sammlung von Gedichten dieser Art:

Sieben Billionen Jahre vor meiner Geburt
war ich eine Schwertlilie.
Meine Wurzeln
saugten sich
in einen Stern.
Auf seinem dunklen Wasser
schwamm
meine blaue Riesenblüte.

oder von dieser:

Der Mond
sieht den Dächern in die Schornsteine.
Der Ahorn
hinter der alten Sakristei
leuchtet.
Das ganze Städtchen liegt wie versilbert.

So oder ähnlich soll nach Holzens fester Überzeugung die Lyrik der Zukunft klingen; so auch aussehen: er legt besonderen Wert auf die Druckordnung der Verszeilen. Im Phantasus werden uns manche ganz hübsche Guckkastenbilder gezeigt, wie denn Holz eine durch und durch gegenständliche Dichternatur ist; aber bis auf weiteres wird die deutsche Leserwelt dies nicht für Lyrik halten. Zu beklagen wäre, wenn sich Holz in diese Richtung so verrännte, daß er den Rückweg zum singenden Lied gar nicht mehr fände. In seinem Lehrbüchlein „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze" (1891) steht der Kernsatz seiner und der naturalistischen Auffassung überhaupt: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein; sie wird dies nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung." Die Lyrik des Phantasus zeigt aber noch weniger als die alte, von ihm so sehr gehaßte Klingklang-Lyrik die Tendenz, wieder Natur zu sein.

Holz ist auch seiner eigenen Lehre nicht treu geblieben. In zwei überaus drolligen Gedichtbänden aus neuerer Zeit hat er doch wieder meisterlich gereimt: in der „Blechschmiede" (1901), einem garnicht zu verachtenden Seitenstück zum Atta Troll, und in „Dafnis" („Lyrisches Portrait aus dem 17. Jahrhundert"), 1904. Der noch immer wachsende große Erfolg dieses erstaunlichen Liederbuches hat dem Dichter die dreijährige Arbeit äußerlich gelohnt, die er an die Nachahmung der Formen der weltlichen Dichtung des 17. Jahrhunderts und an ihre Ausfüllung mit eigenem Geist gewandt hatte. Und dennoch: wie viel feine Kunst und reiches Wissen sind hier an eine Arbeit verschwendet, die doch nur als eine glänzend gelungene Schnurre gelten darf! — Von Holzens Drama Traumulus (1905) war schon die Rede.

Sein ehemaliger Freund, **Johannes Schlaf**, geb. 1862 in Querfurt, wurde lange durch schweres Siechtum an der Entfaltung gehindert. Von seinen ohne Holzens Mitwirkung entstandenen Arbeiten: einem Bande Novellen „In Dingsda", einer kleinen Schrift über Walt Whitman, dessen Bewunderer Schlaf ist, mehren Dramen usw. verdient „Meister Oelze" (1892), ein erfolglos aufgeführtes Stück, Erwähnung, weil es die Unerträglichkeit des rein naturalistischen Dramas nach dem Muster der Familie Selicke bestätigt. Es wurde vor einigen Jahren vor einer auserlesenen Zuhörerschaft aufgeführt und langweilte sie zum Einschlafen, obgleich es immerhin etwas spannender ist als die unglückselige „Familie": ein todkranker Verbrecher wird von einer Verwandten gequält, irgendeine dunkle Schandtat zu bekennen, stirbt aber in trotziger Selbstbeherrschung ohne Eingeständnis. Ein soeben (1906) erscheinender Berliner Roman „Der Kleine" ist der erfreuliche Beweis von Schlafs Gesundung; ein volles Kunstwerk ist er, trotz vielen sehr feinen Einzelheiten, nicht.

Zwölftes Kapitel.

Die Beiträger der Modernen Dichtercharaktere.

3. — Linke. — Kirchbach. Conrad. — Alberti.

Von den sonstigen Beiträgern der Modernen Dichtercharaktere wird Hartleben besser beim Drama betrachtet. Hier mag noch **Oscar Linke**, ein Berliner, geb. 1854, erwähnt werden, der damals schon zu den bekannteren Dichtern gehörte durch seine „Milesischen Märchen" und anderes, ein unter die jungen Stürmer verirrter Pfleger klassischer Stoffe und Versmaße. Die drei Zwanzigjährigen, die sich jener Revolution der Lyrik

unterfingen, nahmen es nicht so genau, wie sie ja auch den vierzigjährigen Wildenbruch gern willkommen hießen.

Auch **Wolfgang Kirchbach**, geb. 1857 in London als Sohn eines politischen Auswanderers, steht mit einigen schönen Gedichten unter den Beiträgern, nimmt aber im übrigen eine Sonderstellung neben den Jüngstdeutschen ein. Er hat sich nachmals im phantastischen und zeitgeschichtlichen Drama versucht, aber nie festen Fuß auf der Bühne gefaßt. Seine dramatische Dichtung Die letzten Menschen (1889), sein bedeutendstes Werk, ist zu sehr Gedankendichtung hohen Schwunges, nicht genug straffes Drama, um für die Bühne zu taugen. Daß er auch die Gabe der dichterischen Bemeisterung der Alltagsgegenwart besitzt, hat er durch seinen Roman Das Leben auf der Walze (1892) bewiesen. An dieses Buch, nicht an Kretzers unkünstlerische Romane muß man sich halten, wenn man das Leben der Übersehenen in den tiefsten Schichten der Gesellschaft lesend miterleben will. An der Literatur zur Erneuerung des Glaubens der Gebildeten hat sich Kirchbach durch seine Bücher Was lehrte Jesus? (1897) und Die neue Religion (1903) im Geiste der Brüder Hart beteiligt.

Unter den Beiträgern von 1885 fehlten zwei Schriftsteller, die damals und noch ein Jahrzehnt nachher unter den lautesten Rufern im Streit um die neue Literatur gestanden haben: man hat sie trotz einigen lyrischen Versuchen wohl nicht zur Revolution der Lyrik berufen geglaubt. Der bayrische Franke **Michael Georg Conrad** aus Gnodstadt, geb. am 5. April 1846, war der Fahnenträger der jüngstdeutschen Literatur in München, ihrem südlichen Heerlager. Eine tapfere, grundehrliche Natur, hochgestimmt, schlagfertig ohne persönliche Schärfe, so recht der zürnende Prediger, Lehrer und Ausbreiter der neuen Kunst unter den widerstrebenden Bajuwaren. Ihm galt als Höchstes die Kraft, denn „der Geschmack verändert sich, die Kraft bleibt", was noch richtiger wäre, wenn dabei stände: „gebändigt durch Kunst". Conrad war einer der ersten, jedenfalls der beredtesten Verkündiger der neuen Lehre des Naturalismus von Zolas Art (vgl. S. 1009). Schrankenloser Weltbürgersinn und innige Heimatsliebe, Alldeutschtum und ehrliche Begeisterung für sein Frankenland, demokratischer Freiheitsdrang und schwärmerische Bewunderung für den armen Bayernkönig Ludwig II. haben sich in Conrads Kopf und Herzen allzeit gut vertragen. Trotz einem derb zugreifenden, auch die Grobheit nicht verschmähenden Stil ist Conrad kein einseitiger Naturalist mit Scheuklappen gegen jede andre Ausdrucksform der Kunst gewesen. Dank seiner auf Sprachkunde und Weltbildung gegründeten Entwicklungsfähigkeit ist er nie so ganz in den Hintergrund gedrängt worden wie einige der lautesten Wortführer der achtziger Jahre. Ein künstlerisch bildender Erzähler ist er weder in seinen Novellen (Lutetias Töchter, Totentanz der Liebe) noch in seinen Münchener Romanen (Was die Isar rauscht, Die klugen Jungfrauen usw.); er philosophiert zu viel dazwischen. In neuester Zeit erst hat Conrad den eigentlichen dichterischen Erzgang angeschlagen: die lyrische Ader. Ihre Ausbeute liegt uns in der Gedichtsammlung Salve Regina von 1899 vor. Seine Novellen aus dem Pariser Leben, die Streitschriften für und gegen literarische Richtungen, auch die freimaurerischen und politischen Flugschriften verschwinden neben dieser echten Heimatpoesie, deren beste Stücke von der Liebe zu der „fränkischen Heimat trauten Gauen" eingegeben sind. Nicht die über die Welt hinstürmenden, allzu jüngstdeutschen Gedichte, sondern die innigen und zugleich kernigen Lieder wie Mara Motter (Meiner Mutter), Goldene Hochzeit und verwandte Gedichte sichern dem Lyriker Conrad freundliche Beachtung.

Von Conrads Berliner Kampfgenossen **Conrad Alberti** (geb. 1862 in Breslau) ist so gut wie nichts geblieben. Er begann als leidenschaftlicher Verfechter der Kunst Zolas, schrieb eine Reihe von Berliner Romanen, die damals Beachtung fanden wegen einer gewissen Kühnheit in der Behandlung gegenwärtigster Stoffe, heut aber ebenso vergessen sind wie die vielen krampfhaften Versuche Anderer, in aller Eile einen Urberliner Roman nach den Pariser Vorbildern zu schaffen. Später hat Alberti seine Nichteignung zur Dichterei

erkannt und sich auf dem Felde getummelt, für das er eine starke Begabung besaß: er ist ein gewandter Tagesschriftsteller geworden.

Rückschau.

Mit betäubendem Lärm war das jüngste Deutschland in den Krieg gegen die alte, für eine neue Literatur gezogen, und was war der Siegespreis? Daß ein Sieg errungen wurde, ist offenbar: über Jüngstdeutschland wird schon lange nicht mehr gespottet, denn die Jugend beherrscht jetzt „die Szene, sie ist dran". Von den Vorkämpfern aber, die um 1885 zuerst auszogen, sind die Wenigsten an irgend ein Ziel gelangt; von weitaus den Meisten weiß schon jetzt nur noch die Literaturgeschichte, und nach einem Menschenalter werden auch sie kaum noch genannt werden. Außer einigen schönen Gedichten von Heinrich und Julius Hart, dem Liederbuche Henckells und dem Buch der Zeit von Holz ist eigentlich garnichts lebendig geblieben aus jener Morgendämmerung der neuesten Literatur. Hauptmann gehörte nicht unmittelbar zu den ungestümen Drängern und Schreiern von 1885; auch Sudermanns Name wurde erst vier Jahre später allgemein bekannt. Alles in allem zeigt sich wieder, daß einzig künstlerische Leistungen dauern, hingegen alles Predigen und Schreien zwar zur Not Literaturgeschichte, aber keine Literatur bedeutet. Das Einzige, was für den Lärm von damals gesagt werden kann, ist, daß er die Aufmerksamkeit auch der nichtliterarischen Kreise auf das Kommende spannte. In so lärmvollen Zeiten wie den unsrigen wird selbst die Kunst leider dazu verführt, sich laut kundzutun.



Vierunddreißigstes Buch.

Die Lyrik der Gegenwart.

Auch durch das junge Lied noch flutet
Das alte Nibelungengold. (Arno Holz.)

Erstes Kapitel.

Einleitung: Geist und Form der neuen Lyrik.

Es ist nicht unmöglich, daß von der gewaltigen Roman- und Dramendichtung der letzten zwei Jahrzehnte schon nach fünfzig Jahren nichts mehr gelesen und gespielt werden wird; wahrscheinlich aber wird alsdann in den Blumenlesen deutscher Gedichte die Lyrik unseres Zeitalters zu finden sein, und auch singen wird man im Hause oder öffentlich manches Lied der unter uns lebenden Dichter. Das Drama lockt die Masse, der Roman beschäftigt die Zehntausende, und so entsteht die Täuschung über den wahren Stand der gegenwärtigen Literatur. Das Lied ist eine ganz persönliche Angelegenheit, vom Liede sprechen die Zeitungen nur selten: so kommt es, daß der wertloseste Dramatiker oder Romanschreiber von Hunderttausenden gekannt und gepriesen wird, der feinste Lyriker nur wenigen Hunderten, höchstens Tausenden der wahre Dichter ist.

Aus der alles überschwemmenden Flut der Liederdichtung die paar echten Goldkörner herauszufischen, geht über das Maß der Kräfte eines Einzelnen; er kann zwar durch strengste Sichtung und Siebung das ganz Wertlose fernhalten, ist aber nicht sicher davor, Wertvolles zu übersehen. Die Verbreitung literarischer Belesenheit hat es dahin gebracht, daß es jetzt nach anderthalb Jahrhunderten herrlicher deutscher Lyrik kaum noch einen gebildeten Menschen gibt, der nicht im Stande wäre, aufs Haar wie Poesie aussehende, wohlklingende Verse zu machen. An dem Gefühl der Ermüdung selbst durch das Schöne, aus dem Arno Holz zur Verdammung der ganzen bisherigen Liederdichterei kommt, ist so viel berechtigt, daß an die Lyrik immer schärfere Forderungen zu stellen sind, wenn sie überhaupt Beachtung heischt. Wer im Grunde garnichts zu sagen hat, wer das unzählige Male Gesagte gar in die alten Ausdrucks- und Versformen kleidet, auf den hört man nicht mehr. Unsere durch Jahrhunderte aufs Höchste gebildete Sprache denkt und dichtet so vieles voraus, daß wir nur durchaus Eigenes in eigener Form vertragen. Hiermit wird nicht gesagt, daß schon jede neue Form ohne wertvollen Gehalt oder jeder gequälte, neu scheinende Gehalt ohne edle Kunstform eine neue Lyrik ist. Einstweilen und noch für lange wird es bei Geibels Worten bleiben:

> Das ist des Lyrikers Kunst, aussprechen, was allen gemein ist,
> Wie er's im tiefsten Gemüt neu und besonders erschuf;
> Oder dem Eigensten auch solch selbverständlich Gepräge
> Leihn, daß Jeglicher drin staunend sich selber erkennt.

Man hat für die neuen Lyriker eine besondere Bezeichnung gewählt, unerhörter Weise kein Fremdwort: man nennt sie oder sie nennen sich selbst die Neutöner, und wegen der Seltenheit einer deutschen Namengebung mag das Wort gelten. Es ist sachlich berechtigt; wer von den Liederdichtern älterer Zeit, d. h. vor 1885, zu den jungen Lyrikern kommt, hört in der Tat neue Töne, und nicht bloß neue Worte und Versformen, sondern auch neue Empfindungsklänge. Man braucht nur eine der unzähligen Blumenlesen von früher zu vergleichen mit denen der letzten Jahre: von Busse, Remer, Benzmann, Löwenberg, Bethge, um zwei sehr verschiedene Seelen- und Klangwelten zu gewahren.

Wodurch die neue Lyrik entstand, ist schwer mit kurzen Worten zu sagen. Die bis in ihre Tiefen umgewühlte deutsche Volkseele im neuen Reich mit seiner äußeren Macht

und seinen inneren Kämpfen fühlte in manchen Grundfragen des Lebens anders als ein Menschenalter zuvor. Große Massen des Volkes, früher von der Liederdichtung fast übersehen, drängten nach vorn und nach oben. Geheiligte Anschauungen von den scheinbar unerschütterlichen Grundlagen der Menschengemeinschaft wurden angezweifelt und umgewandelt. Belehrt durch die bildenden Künstler, begannen auch die Dichter, die Erscheinungswelt anders zu sehen, schärfer und zugleich farbiger. Halbtöne, dämmernde Empfindungen, Zwischenfarben, feinste Schwingungen wurden entdeckt und forderten ihre Geburt ins Leben hinein durch die Lyrik. Dazu kam dann die Ermüdung am Hergebrachten; mit ihr der Widerwille gegen den fertigen Abklatsch. Unruhig wurde nach immer Neuem gesucht; oft wurde neu und dichterisch für gleichbedeutend gehalten. Es wäre aber ungerecht, zu leugnen, daß diese lyrische Unrast zuweilen wirklich Neues und Schönes zugleich hat finden lassen. Eine feine Auslese aus der Lyrik der zwischen 1860 und 1870 geborenen Dichter, die uns leider noch fehlt, eine wie Storms „Hausbuch", würde ein Werk sein, auf das wir stolz sein dürften.

Man hat die Lyrik der Neutöner auf das Beispiel des einen Liliencron zurückzuführen versucht. Dies ist nachweislich falsch: so wenig wie Liliencron aus irgend einer sogenannten Bewegung, auch nicht aus der jüngstdeutschen, hervorgegangen, ist die neue Lyrik durch ihn begründet oder wesentlich befruchtet worden. Daß die Beiträger der Modernen Dichtercharaktere so gut wie nichts von Liliencron wußten, wurde schon gesagt; nicht einmal der junge Henckell, von dem man es am ersten annehmen sollte (nach persönlicher Mitteilung).

Der richtigen Schätzung unserer neuesten Lyrik steht ein verhängnisvoller äußerer Umstand im Wege: fast jeder Dichter läßt jedes Gedicht drucken, das seiner Feder entfließt, Echtes und Reifes, Nachempfundenes und Stümperhaftes, Lebensstimmen und Gelegenheitscherze. Von den Meisten gibt es für weniger als zehn Jahre des Dichtens fünf und mehr Gedichtsammlungen; von den Allerwenigsten einen auserlesenen Band, der sich einfach „Gedichte" nennt: so sind Laie und Fachmann gezwungen, sich durch Gutes und Böses hindurchzulesen, um zum Kern zu gelangen. Möchten doch unsere besten Lyriker das Wort Heyses, der ein Literaturweiser im doppelten Sinn ist, beherzigen: „Das Sieb, mit welchem unsere Opera omnia gesichtet werden, wird von Jahrzehnt zu Jahrzehnt enger und enger", und möchten sie selbst noch, dieweil sie im Lichte wandeln, die strenge Sichtung besorgen, die sonst die Nachwelt mit Unerbittlichkeit vollzieht.

Gemeinsam ist den Neutönern, den wahren Dichtern unter ihnen, eine ernstere Auffassung vom Wesen der Poesie als dem Geschlecht zuvor. Man läßt die Bänkelsängerei noch so mitlaufen, hält sie aber nur für das, was sie ist. In halbgebildeten Leserkreisen sind auch jetzt noch Nachsinger des Spielmanngeleiers möglich; unter den Dichtern gelten sie nicht mehr für voll. „Wir werden endlich aufhören, lose, leichte, leichtsinnige Schelmenlieder und unwahre Spielmannsweisen zum besten zu geben", hieß es schon in Conradis Vorrede, denn die Dichter sollen wieder werden „Hüter und Heger, Führer und Tröster, Pfadfinder und Weggeleiter, Ärzte und Priester der Menschen — vor allen die Lyriker!" Und Henckell verlangte von der Lyrik der Gegenwart: „Sie soll sein ein prophetischer Gesang und ein jauchzender Morgenweckruf der siegenden und befreienden Zukunft."

Neue Zeit verlangt neue Lyrik: dies ist die Grundstimmung des ganzen jungen Sängergeschlechtes. Der Kühnste und Lauteste unter ihnen, Arno Holz, ruft den alten Dichtern zürnend zu: „Ihr hört mit tauben Ohren Und sprecht mit stummem Mund." Neue Stoffe bietet die Zeit, und die Poesie sucht sie zu bemeistern. Mit Ungestüm greifen die Dichter nach den gegenwärtigsten Gegenständen, gerade nach solchen, die früher den Dichtern nicht vornehm genug schienen. Die Fabrik mit ihren Maschinen und Schorn-

steinen, das Arbeiterleben mit seinen kargen Freuden und reich zugemessenem Elend, die Eisenbahn, das Dampfschiff, die Großstadt: der Poesie ist alles willkommener Stoff. „Wir brechen mit den alten, überlieferten Motiven, wir werfen die abgenutzten Schablonen von uns“ (Conradi). Julius Hart dichtet sein Lied „Auf der Fahrt nach Berlin“ (vgl. S. 1004), Liliencron auf den „Blitzzug“, G. Hauptmann auf den „Nachtzug“, Arno Holz auf den Tod einer halbverhungerten Arbeiterfrau, und Henckell, der jugendübermütigste, macht sich sogar lustig über Karl Marx, dem er und die Altersgenossen „längst über“ seien, denn:

Wir sind die Autoritätendurchsieber — Und geben den Popanzen Nasenstüber.

Den sozialen Zug teilt die neuste Lyrik mit allen übrigen dichterischen Gattungen. Man kann kaum ein Liederbuch der letzten zwanzig Jahre durchblättern, auch nicht die von Königinnen, Prinzen und Freiherren, von Carmen Sylva, Schönaich und Liliencron, ohne auf sehr starke Äußerungen sozialer Empfindung zu stoßen. Selbst die grobe Arbeit schwieliger Hände erscheint den jungen Dichtern durchaus ihres poetischen Mitgefühls würdig, und Holz, der Stärkste unter den sozialen, ja unter den sozialistischen Sängern, bekennt frank:

Denn süß klingt mir die Melodie
Aus diesen zukunftschwangern Tönen;
Die Hämmer senken sich und dröhnen:
Schau her, auch dies ist Poesie!

Der Sozialismus wird Mode, er wird ebenso lyrisch wie politisch gemißbraucht; stets satte Dichter treiben empfindsame Mitleidspoesie, bis der unerschrockene Maskenabreißer Holz einem dieser „Glacédemokraten“ zuruft:

Dieweil es mir mitunter ist,
Als lachte durch jedes Hungergedicht
Dein wohlgenährtes Prostmahlzeitgesicht.

Eine wie große Bereicherung der neusten Lyrik durch den Anteil dichtender Frauen zuteil geworden, wird in einem besondern Abschnitt gezeigt werden.

In der lyrischen Sprache gehen seit zwanzig Jahren Wandlungen zum Schönen und zum Unschönen vor. Wir erleben feiner abgeschattete Farben und Klänge, reicheren Wortschatz, hin und wieder auch neue Strophenformen und Versuche mit neuen Rhythmen im reimlosen Vers. Auf der andern Seite stehen leider oft Gesuchtheit und Ziererei, die sich nicht bloß in Überladung, sondern eben so sehr in gemachter Einfachheit zeigt, so z. B. wenn Arent wer weiß welche Poesie zu schaffen glaubt in einem „Gedicht“ wie:

Und sie herzten sich
Und küßten sich
Lange;
Endlich schliefen sie ein.
Lächelnd träumten sie
Arm in Arm,
Bis rauh
Der Morgen kam.

Bis jetzt ist die Herrschaft des Reims noch nicht erschüttert, trotz Holzens Vorbild und Lehre: „Unser Ohr hört heute feiner. Durch jede Strophe, auch durch die schönste, klingt, sobald sie wiederholt wird, ein geheimer Leierkasten. Und gerade dieser Leierkasten ist es, der endlich aus unserer Lyrik heraus muß.“ Genau so haben einige junge Umwälzer der Lyrik in Frankreich in den achtziger Jahren gesprochen; ihre Versuche sind ohne allen Erfolg geblieben.

Die schon von den alten Romantikern gepredigte Vermischung aller Sinneseindrücke kehrt wieder, wie denn überhaupt zwischen alter und jüngstdeutscher Romantik die größten, nicht zufälligen Ähnlichkeiten bestehen. Über Max Dauthendey heißt es treffend in der Zeitschrift „Freie Bühne“:

Bei ihm singen die Düfte und färben sich die Töne. Das Reglose pulst in wilden Stößen. Das Unsichtbare schreckt mit lugenden Blinzelaugen. Das Stumme redet, das Trübe jauchzt, das Lahme tanzt. Unsere Augen, unsere Ohren müssen sich an Unfaßbares gewöhnen, dann werden wir anfangen können, Dauthendey zu verstehen und zu genießen.

Bisher haben sich Augen und Ohren der Meisten noch nicht daran gewöhnt, bleiben auch blind und taub gegen angebliche Schönheiten wie in den Versen Bierbaums:

Gelb ist des Lebens Tiefton; breit
Flutet es unterm Klanggewelle.
Fanfaren in Rot; das Blau schalmeit;
Ein lustiges Grün schwillt flötenhelle.

Anzuerkennen ist, daß die lyrische Sprache deutsch geblieben ist, wenigstens bis jetzt. Der immer höher flutende trübe Schwall der Fremdwörterei in der jüngstdeutschen Prosa bricht sich an den Quadermauern des Verses; selbst Milieu ist noch nicht in die Lyrik eingedrungen. Wer weiß, wie lange noch? Die krankhafte Gier nach immer Neuem kann zur Niederreißung auch dieser Schranke führen. Einer der schlimmsten Krankheitskeime neuerer Kunst, aber auch des Lebens: das Getue, ist schon längst ins Heiligtum der deutschen Liederdichtung eingedrungen. Das Abgrundtief-Erscheinenwollen, während man einer Sandbank gleicht; das Abteilen nüchterner Prosa in versähnliche Zeilen; die Schnörkeleien der Druckschrift: alles nichts als Getue. Um jeden Preis auffallen, z. B. durch grobe Sprachschnitzer — Stefan George gebraucht bei mit dem Akkusativ —; Gedankenstriche, bei denen sich garnichts denken läßt; knifflige Unterscheidungen zwischen zwei, drei und mehr Gedankenpunkten: alles nichts als Getue. Für wie unerhörte Poesie mag z. B. Cäsar Flaischlen diese mittelmäßige Prosa gehalten haben, die mit getreuer Wiedergabe aller Gedankenstriche und Gedankenpunkte folgendes „Gedicht“ ergibt:

Ich habe Nächte . . .

Ich habe Nächte dafür geopfert,
Ich habe Herzblut daran gegeben,
Und feige Buben nun kommen
und heben

Die Hand auf gegen das fertige
Werk.
— — — — — — —
Das schmerzt!
Und doch:

Glückt euch, es wirklich zu zertrümmern, . . . gut!
Dann war's nicht echt!
Dann glückte mie nicht, was ich wollte . . .
Und . . ihr . . habt . . recht!

Durchaus anderssein als jeder Andre wird Mode, auch wenn dieses Anderssein Verrücktheit heißt:

Ich liebe, was niemand erlesen,
Was keinem zu lieben gelang:
Mein eignes urinnerstes Wesen
Und alles, was seltsam und krank! (Felix Dörmann.)

Zum Getue gehört auch die modisch tiefsinnige Betitelung von Gedichtsammlungen. Eine der seltensten Ausnahmen wird von jetzt ab ein Band: „Gedichte von“. Selbst die wirklichen Dichter lassen sich von der Mode verleiten, ihre Verse zu nennen: Kämpfe und Spiele, Sturm und Stern, Traum des Lebens, Mynheer der Tod, Aus leuchtenden Tagen, Königslieder, Hohe Lieder, Offenbarungen, In Klios und Eratos Banden, Sonnenstaub und Nebensonnen, und so weiter mit viel weniger Anmut als Wichtigtuerei.

Auch diese Mode stammt natürlich aus der Urheimat der literarischen Moden: aus Paris, wo in den Achtzigern die blutjungen Symbolisten und Dekadenten sehr schlechte Gedichte unter sehr schönen, wenn auch ganz unverständlichen Titeln herausgaben. Sonst ist im allgemeinen zu sagen, daß die Franzosen, überhaupt die Fremden wenig inhaltlichen Einfluß auf die neuste Lyrik üben. Aus dem einfachen Grunde, weil es eine starke neue Lyrik im Auslande nicht gibt. Verlaine hat auf einige unserer jüngstdeutschen Lyriker, z. B. auf Dehmel, sprachlich ein wenig abgefärbt; auch Mallarmés Einfluß (vgl. S. 1010) läßt sich bei einigen unserer ganz Unverständlichen nachweisen. Im übrigen entwickelt sich unsere Lyrik selbständiger als irgend eine andre Gattung der Poesie.

Über die in den letzten Jahren eingetretene Wendung zum Verkünsteln der Lyrik, die Abkehr vom Volkstümlichen und Singbaren zur überphilosophischen Geheimtuerei wird später zu sprechen sein. Schon hier aber sei denen, die es den Franzosen mit ihrer ja ausschließlich künstlichen Lyrik für ein paar hundert Pariser „Ästheten“ gleichtun wollen, das Wort eines der weisesten Franzosen, Montaignes, gegenüber einer ganz ähnlichen Erscheinung seines Zeitalters in Erinnerung gebracht, das als ein französisches bei ihnen vielleicht mehr Beachtung finden wird als ein plump deutsches: „Ce n'est pas raison, que l'art gaigne le poinct d'honneur sur notre grande et puissante mère nature!“ Aber noch leben wir im deutschen Deutschland, und keine modische Geckerei wird auf die Länge Obmacht gewinnen über den Urtrieb der deutschen Lyrik zum Urquell ihrer Schönheit und Kraft: zum Volkstümlichen. Wollten die jüngstdeutschen Ästheten — das

barbarische Wort ist natürlich aus Paris bezogen — auf einen deutschen Dichter hören, der allerdings weder ein Symbolist noch ein Dekadent war, sondern eben nur ein Dichter, so könnten sie von Geibel erfahren:

> Zwischen Blumen im Wald hinrieselt ein Brunnen, das Volkslied.
> Dort ins verjüngende Bad taucht sich die Muse bei Nacht.

Zweites Kapitel.

Liliencron.

> Dir Heideprinz der Poesie, Hurrah! (Henckell.)

Im Dezember 1882 brachte das „Magazin" einen Aufsatz von E. Engel über die noch ungedruckten Lieder eines völlig Unbekannten, worin es hieß:

> Ich rede mir ein, einen Dichter entdeckt zu haben. — Er heißt Detlev Freiherr von Liliencron, und ich bitte, sich diesen sehr schön klingenden alten Namen einzuprägen, denn über kurz oder lang steht er doch in den Literaturgeschichten, natürlich unter den „Epigonen".

Ein gemeinsamer Freund, Heiberg, hatte die Bekanntschaft vermittelt, und Engel schöpfte sein Urteil aus einem Bündel gedruckter Flugblätter und Handschriften von Liliencron; ein Sammelband seiner Gedichte: „Adjutantenritte", erschien 1884 in Folge jener Besprechung.

Detlev Freiherr von Liliencron ist am 3. Juli 1844 in Kiel geboren und lebt als freier Dichter in einem Vorort Hamburgs. „Schulden und Wunden halber" mußte er den Heerdienst zu seinem Kummer verlassen, denn er war mit Leib und Seele Soldat gewesen. „O du Leutnantszeit!" ruft er begeistert in seiner kleinen Lebensbeschreibung. Wie Bismarck ist er einige Jahre Deichhauptmann, auf Pellworm, einer unserer Nordsee-inseln, gewesen, dazu auch Standesbeamter. Wer den prächtigen Menschen kennen will, wie ihn ein Freund und Dichter kennt, der lese den „Hamburger Lästerbrief" von Dehmel. Zur Dichtung ist er nicht durch irgendwelche „Strömung" gelangt:

> Ich habe nicht aus einer jüngstdeutschen Bewegung heraus gedichtet, sondern meine Anfänge trafen zufällig, wenn ich auch vorher schon gedichtet hatte, mit dieser Bewegung zusammen. In Arents Buch (den Modernen Dichtercharakteren) stand ich deshalb nicht, weil mich damals keiner kannte (persönliche Mitteilung Liliencrons).

Die Jüngstdeutschen, mit Ausnahme der Harts, hatten in der Tat von dem neuen Dichter nichts gemerkt, wahrscheinlich weil Engel nur die künstlerisch wertvollsten Gedichte Liliencrons, nicht die zwar sehr flotten, aber lyrisch minder guten als Proben mitgeteilt hatte. So erschien er den Zwanzigjährigen von damals nicht als der Dichter, von dem die „Revolution der Lyrik" ausgehen konnte. Diese ist denn auch nicht von Liliencron ausgegangen; dafür aber etwas vielleicht ebenso Wichtiges: ein paar Bände, in denen manche ausgezeichnete Gedichte stehen. Und hinter den Gedichten eine Persönlichkeit, die zwar nicht zum Haupt einer lyrischen Schule taugt, aber an sich etwas bedeutet: der seltene Mensch, dessen Leben und Dichtung eine Einheit bilden. Mit allen Schlacken seiner Lyrik ist Liliencron der Dichter, der sich in Liedern auslebt und den wir so, wie er ist, gelten lassen müssen. Manches, vieles an ihm ist unbequem; aber wäre er noch der Detlev von Liliencron, den wir alle kennen und lieb haben, wenn er anders wäre? Die Nachwelt wird die vier Bände seiner Gedichte in einen einzigen schönen Band zusammenziehen; durch diesen wird er den zukünftigen Lesern bekannt bleiben, und im wesentlichen wollen wir uns schon jetzt an diese Auslese aus Liliencrons dichterischem Lebenswerk halten. Wir können ohne Schaden für ihn und uns die Lieder übergehen, die allerdings für die Persönlichkeit mitsprechen: die ein wenig gewollte Husarenflottheit, die unschuldigen Prahlereien eines vorgeblichen Bruders Liederlich, der ein sehr wackerer Mann ist, das Halli und Halloh, das ein wenig an Scheffel oder Wolff erinnert. All dies lose Flitterwerk, das die Jüngsten unter seinen Lesern am stärksten anzieht, wird sehr bald abfallen. Auch die mordsmäßige Schneidigkeit, die immer gleich mit dem Schwert oder dem Dolch zur Hand ist, wird nicht als echter, jedenfalls nicht als bester Liliencron gelten. Man wird lächeln bei solchen Versen wie:



Detlev von Liliencron.
(Geb. 1844.)

Zu S. 1032.

Meinen Dolch betast' ich wohl hundert Mal, In die Brust ihn dir brech ich für alle Qual,

oder: „Den Dolch aus der Scheide, dir nach in den Tod!" Und man wird finden, daß die Wirkung des sehr schönen Gedichtes:

Hoch weht mein Busch, hell klirrt mein Schild Im Wolkenbruch der Feindesklingen

beinah zerstört wird durch den Schlagadodro-Schluß:

Ihr wolltet stören meinen Herd? Und lächelnd trockne ich mein Schwert
Ich zeigte euch des Mannes Sehne, An meines Rosses schwarzer Mähne.

Lächelnd? Menschenblut! — Und ein bischen aufdringlich wird man bald solche Versicherungen finden:

Noch immer, kommt's drauf an, Sitz ich im Sattel zweiundsiebzig Stunden.

All das ist Manier, nicht unähnlich der Manier der Anakreontiker des 18. Jahrhunderts, die nach fester Schablone mit ihrem Liebesglück bei hübschen Schäferinnen und mit ihren Heldentaten beim Weine prahlten. Es ist unecht wie die unechte Lyrik Heines. Der echte Lyriker Liliencron ist der Dichter solcher Lieder wie: „In einer Winternacht" (Viel Tausende haben sich aufgemacht), „Wer weiß, wo", und des schönen:

Tod in Ähren.

Im Weizenfeld, in Korn und Mohn
Liegt ein Soldat unaufgefunden,
Zwei Tage schon, zwei Nächte schon
Mit schweren Wunden, unverbunden,

Durstüberquält und fieberwild
Im Todeskampf den Kopf erhoben.
Ein letzter Traum, ein letztes Bild,
Sein brechend Auge schlägt nach oben.

Die Sense sirrt im Ährenfeld,
Er sieht sein Dorf im Arbeitsfrieden,
Ade, Ade, du Heimatwelt —
Und beugt das Haupt und ist verschieden.

Aber auch solcher, die nicht der ehemalige Husar, sondern der ernste Lebenspilger Liliencron gedichtet hat:

Auf dem Kirchhof.

Der Tag ging regenschwer und sturmbewegt,
Ich war an manch vergessnem Grab gewesen.
Verwittert Stein und Kreuz, die Kränze alt,
Die Namen überwachsen, kaum zu lesen.

Der Tag ging sturmbewegt und regenschwer,
Auf allen Gräbern fror das Wort: Gewesen.
Wie sturmestot die Särge schlummerten,
Auf allen Gräbern taute still: Genesen.

Missen möchten wir aber auch nicht den Dichter, der Bildchen gemalt und Tonkunststückchen gemacht wie „Die Musik kommt", für ein Soldatenland wie Deutschland ein klassisches Gedicht seiner bescheidenen Gattung. An ihm können wir Liliencrons stärkste Seite bewundern: seine treffsichere Wiedergabe flüchtiger Eindrücke des Auges und Ohres. Das ist der lyrische Husar, der im sausenden Galopp querfeldein jagend alles sehen und hören muß, was unterm Himmelszelt fleugt und kreucht, laut oder leise vernehmbar wird. Man möchte es Vorpostenlyrik nennen: heftige, hastige Farben und Töne, nichts ausgemalt, nichts ausgeklungen, aber voll von Andeutungen, die der Leser ergänzen mag. So haben um dieselbe Zeit die Maler gemalt, die unter offenem Himmel vor der Staffelei standen, und die andern, deren Pinsel nicht mit breiten Strichen, sondern mit kurz und scharf nebeneinander gesetzten Farbentupfen über die Leinwand hüpften. Und zu gleicher Zeit feierte die Augenblicksphotographie mit ihrer Fortsetzung: der Bewegungsphotographie, ihre noch immer nicht abgeschlossenen Triumphe.

Als **Erzähler** kommt Liliencron nur da in Betracht, wo er eine Begebenheit ähnlich wie in den Gedichten vorträgt: atemlos, gejagt von pfeilgeschwind wechselnden Eindrücken, zugespitzt, mit Weglassung aller Zwischenglieder. Das Beste von dieser Art sind die „Kriegsnovellen" (1896). Seine Romane und größeren Erzählungen: Breide Hummelsbüttel (1886), Der Mäcen (1890), Mit dem linken Ellenbogen (1899) und andre sind eben so mißglückte Versuche wie trotz vielen schönen Einzelheiten die Dramen: Knut der Herr, Die Rantzow und die Pogwisch, Der Trifels und Palermo, Die Merowinger, Pokahontas. Liliencron kann eben nicht so geduldig und künstlerisch berechnend bauen, wie es der Roman, die echte Novelle und das Drama durchaus verlangen. Dichterischer Griff ist in ihnen allen mehr als in den Romanen und Dramen von einigen Dutzend Durchschnittsdichtern; aber aus dem Husarensattel lassen sich nun einmal solche verwickelte Schöpfungen nicht

bis zur künstlerischen Vollendung treiben. Der Reiterführer Liliencron hat sein Schlachtroß gewiß besser in den Zügeln gehabt als seine erzählenden und dramatischen Stoffe. Hoffnungslos mit dem Dichter durchgegangen ist sein Pegasus in: „Poggfred, kunterbuntes Epos in zwölf Cantussen" (1896). Byrons Don Juan hat uns wahrlich an die wildesten Abschweifungen gewöhnt: beim Vergleich mit „Poggfred" erscheint er als ein Werk von straffster Kunstform. Schade um Liliencrons große Dichtung: es gibt so viel Witz und Schelmerei, so viel losgebundene Menschlichkeit und erquickende Offenherzigkeit darin, daß diese Verwilderung selbstherrlicher Laune bis ins völlig Kunstlose, ja Nichtige doppelt ärgert.

Mitschuld an dieser Vergeudung wertvoller Dichterkraft trägt die verhätschelnde Überschätzung Liliencrons durch einen Teil unserer dichtenden und richtenden Jugend. Auf das sorgenreiche Jahrzehnt, das er brauchte, um nur bekannt zu werden, ist ein Jahrzehnt der Verhimmelung gefolgt, das ihm in seiner Entwicklung und in der Beliebtheit bei den gebildetsten Lesern gefährlich zu werden beginnt. Wer ihn z. B. „den ersten und bisher einzigen wirklich naiven deutschen Dichter" nennt, der fordert zu scharfem Widerspruch heraus. Liliencron ist unzweifelhaft ein echter Dichter, einer mit heller Anschauung und nicht gewöhnlicher Sprachbemeisterung, und von seinen Liedern werden manche wohl bis ans Ende dieses Jahrhunderts gelangen. Damit er einer unserer größten Dichter sei, müßte mehr Ewigkeitswert in seiner Lyrik stecken, mehr bis in die letzten Tiefen der zeitlosen Menschenseele Niederdringendes. Aber verwehen wird seine Spur nicht so bald, und hätten wir nur erst den richtigen Auslesеband: „Gedichte von Liliencron", so würde in der Dichtung dieser Zeit der Platz des hochgemuten Sängers deutlicher werden, der den schönen Lebensspruch geschrieben:

Gib den Flamberg nie aus Händen,
In Triumph selbst und Genuß,
Denn du brauchst ihn aller Enden
Bis zum letzten Atemschluß.

Frieden wirst du nie erkämpfen.
Dennoch! Schmück die Schwert und Schmerz
Hin und wieder mit Aurikeln
Und bekränze auch dein Herz!

Drittes Kapitel.

Sänger aus allen Gauen.

1. — Falke. — Löwenberg. — Weigand. — Stümcke. — Jacobowski. — Karl Busse und Busse-Palma. — Avenarius. — Fuchs. — Presber. — Panizza. — Flaischlen. — Münchhausen. Bierbaum. — Remer. Geotthuß. — Stern. — Mackay. Reder. — Roffhack.

Die Flut der Poesie wirft an den Strand
Viel bunte Steinchen, Kies und Sand,
Darunter echte Perlen liegen.

Die Knaben Rezensenten schrein:
„Ein neuer Stein! ein neuer Edelstein!"
Und von den Perlen wird geschwiegen. (Nachert.)

Es gibt eine Art der Kunstbetrachtung, die mit der Vorliebe des Kanzleibeamten für wohlgeordnete Aktenfächer den Abscheu gegen die einsam schweifende dichterische Persönlichkeit verbindet. Für eine Zeitspanne von zwanzig oder nur zehn Jahren werden acht bis zehn Fächer eingerichtet, auf jedes wird der Name einer der so allgemein beliebten „Strömungen" geschrieben, und dann werden in die Fächer dichtende Menschen hineingezwängt, die vorher nie geahnt, daß sie den oder jenen zum Fachgenossen haben und für sich garnichts, sondern höchstens etwas als Schaumbläschen über einer Strömung bedeuten. In diesem Abschnitt wird auf solche gewaltsame Einschachtelung verzichtet und nur der Übersicht wegen nach Altersgenossenschaft, Ähnlichkeit des Tones, persönlicher Freundschaft, Landsmannschaft und Geschlecht geschieden.

Ein Freund und Nachbar Liliencrons ist der in Lübeck am 11. Januar 1853 geborene **Gustav Falke.** Die Hamburgische Regierung hat ihn und sich durch die Verleihung eines Jahresgehaltes zu seinem fünfzigsten Geburtstag geehrt. Ein deutscher Dichter, dem solch seltenes Glück widerfährt, kann nicht der Erstbeste sein: daß Gustav

Falke sich jener Anerkennung wert gemacht, darin sind seine Kunstgenossen und Verehrer einstimmig. Er hat zwischen 1891 und heute folgende Gedichtsammlungen erscheinen lassen: Mynheer der Tod, Tanz und Andacht, Zwischen zwei Nächten, Neue Fahrt, Mit dem Leben, Hohe Sommertage. Ein Ausleseband fehlt leider noch.

Falke ist der Dichter des Mittelreiches zwischen Leidenschaft und Verzicht, der Dichter des schönen Liedes „Aus dem Takt":

Mein Weib und all mein holder Kreis,
Mein Kind und all mein lachend Glück,
Ich rühre an die Saite leis,
Wie hell klingt es zurück.
Nur manchmal, wenn von ferne ich
Die großen Ströme rauschen höre,
Wenn sich der vollern Lebenschöre
Ein Ton in meine Stille schlich,
Schrei laut ich auf und hebe Klag:
Mehr Licht, mehr Licht nur einen Tag!
Und blutend leg' ich, abgewandt,
Mein Herz in eure Liebeshand,
Bis es von aller Angst entbunden
Und wieder seinen Takt gefunden,
Den Gleichtakt zwischen Wunsch und Pflicht.
Herddämmerglück, Herddämmerlicht.

Nicht in Widerspruch damit steht der aufs Höchste in der Kunst zielende Sinn des idealen Mannes und Dichters in dem „Gebet":

Herr, laß mich hungern dann und wann,
Satt sein macht stumpf und träge,
Und schick mir Feinde, Mann um Mann,
Kampf hält die Kräfte rege.
Gib leichten Fuß zu Spiel und Tanz,
Flugkraft in goldne Ferne,
Und häng den Kranz, den vollen Kranz,
Mir höher in die Sterne.

Da man ohne eine sehr reiche Auslese einen so reichen Dichter wie Falke schwer kennzeichnen kann, so muß zu Vergleichen gegriffen werden: es klingt Ton von Storms Ton in seinen Gedichten, oft auch die volle Edelerzstimme Konrad Meyers, was aber nicht sagen soll, daß Falke ein Nachahmer ist. Er besitzt Sprachschönheit, Sicherheit der nicht gewöhnlichen Form, helle Anschauung, dazu eine nicht zu verachtende dünne Ader Satire gegen das Erbärmliche. Falke ist einer vom Fähnlein der Aufrechten; er macht kein Aufheben von seinem Idealismus, aber er hat ihn:

Der Dichter.

Links, vom Herd, ein Knistern, leise, leis.
Asche wird ein letztes dürres Reis.
Rechts der Wanduhr harter, fester Schlag,
Rastlos kreist der Zeiger durch den Tag.
Zwischen beiden Mahnern sitzt und sinnt,
Einer, der an goldnen Fäden spinnt,
Eine feine hohe Brücke schlägt,
Die ihn über Tag und Stunden trägt.
Lautlos flammt ein Feuer und erhellt
Eine zeitentrückte heitre Welt.

Auch einige sehr schöne Balladen sind ihm gelungen: Die Schnitterin, Das Geisterschiff, Die treue Schwester. Der Lyriker überwiegt in Falke jede andre dichterische Gabe: er vereinigt nicht wie Storm die Meisterschaft der Erzählung mit der des Gesanges. Seine Romane „Aus dem Durchschnitt, Landen und Stranden, Der Mann im Nebel" (zwischen 1892 und 1899) sind mehr geistreich als gestaltend; eine Märchenkomödie vom Kater „Putzi" (1903) leider keins von beiden.

Im Freundesbunde Liliencrons und Falkes ist der Hamburger **Jakob Löwenberg** (geb. 1856 in Niedertudorf) der Dritte, mit Falke auch dichterisch nahe verwandt. Als Herausgeber einer unserer sehr schönen Auslesen neuer Lyrik: „Vom goldenen Überfluß" hat er sich wohlverdient gemacht. Doch auch der eigenständige Lyriker Löwenberg sollte besser bekannt werden. Schon in seinen Sammlungen Neue Gedichte und Aus jüdischer Seele steht viel Echtes, Gefühlstiefes; aber die Höhe seines Schaffens zeigte erst sein letzter Gedichtband: Von Strand und Straße (1905). Hier ist reife Kunst an ein starkes Empfindungsleben gewandt, und der reine Glockenton deutscher Lyrik. Der kleine Band wiegt schwer mit in der Wage der Gegenwartsdichter und macht die Auswahl einer Probe nicht leicht:

Kam ein Wind weit über Land,
Strich mir die Stirne mit weicher Hand,
Ließ einen Duft im Haar mir hangen,
Als sei er durch lauter Rosen gegangen,
Flüsterte mir ein Wort ins Ohr,
Sprang ich in heißer Glut empor:
„Halt, Geselle, jetzt kenn ich den Ort,
Wo du gewesen. O wär ich dort!"

Am nächsten bei Falke steht oder sollte stehen der jetzt in München lebende **Wilhelm Weigand** aus Gissigheim, geb. am 13. März 1862, dessen dichterisches Lebenswerk ihm einen viel höheren Platz zuweist als den bis jetzt errungenen. Gleichaltrig mit vielen Jüngstdeutschen, die in den achtziger Jahren die Literaturwelt mit reichlich so viel Lärm wie Leistung erfüllten, scheint er einer der Stillen gewesen zu sein, die nur dichten, nicht schreien, deren Stunde darum erst spät kommt. An diesem empfindungsreichen und formfeinen Lyriker ist ein Unrecht gut zu machen: er ist in der Tat einer unserer idealsten jüngeren Sänger. Am stärksten ist seine lyrische Begabung für das Aussprechen des Naturgefühls. Wie Shelley, dessen besonderer Verehrer und Besinger er ist, steht Weigand in so inniger dichterischer Gemeinschaft mit allen ewigen Dingen der Welt, daß man nicht von einem Besingen, sondern einem Erleben der Natur sprechen muß. Seine schönsten Gedichte dieser Art enthält die Sammlung „Sommer“ (1894), aus der diese Probe stammt:

Hochsommernacht, Hochsommernacht!
So plötzlich bin ich aufgewacht.
Was hat mich leise angeweht?
Ein Atem kommt, ein Atem geht.

Wie flüssig Gold der Springbrunn fällt,
In tiefstem Frieden liegt die Welt,
Und breit erquillt des Mondes Licht.
Was webt um mich wie ein Gesicht?

Was schwindet dort? Was kommt und geht?
Von fremdem Hauch bin ich umweht,
Gebannt von unnennbarer Macht,
Hochsommernacht, Hochsommernacht!

Daß hier echter lyrischer Ton erklingt, ist offenbar. Auch dieses kleine Bruchstück würde Storm der Gestrenge anerkannt haben:

Zuweilen aber schlugen
Die Nachtigallen fern,
Die Finsternisse trugen
Goldblinkend Stern an Stern.

Des Mondlichts Schimmerspuren
Auf allen Hügeln weit.
Mir aber war's, wir fuhren
Durch lichte Ewigkeit.

Weigands lyrische Tonleiter reicht aus dunklen Tiefen zu blauen Höhen, aus dem Groll gegen das Gemeine bis zur verzückten Freude am bleibend Schönen und Reinen. Bezeichnend hierfür ist das merkwürdige Gedicht „Im Tingeltangel“, eines seiner besten, leider zu lang für die Wiedergabe. Dasselbe Lied, das er von einer Dirne hat gröhlen hören, verklärt sich dem aus der Fäulnis der Großstadt in die Natur Entflohenen:

Doch tief in meines Herzensgrund Klang noch das Lied durch leise Qual: „Man lebt ja nur ein einzig Mal!“

Dies Gedicht Weigands ist eines der vielen überzeugenden Beispiele für die Kunst der Bezwingung aller Erscheinungen der Gegenwart durch die neue Lyrik. Und die Mittel? Es sind die uralten: die Phantasie, für die es keine unpoetischen Stoffe gibt, und das Dichterherz, das sich der Zusammenhänge des Erdenlebens stärker bewußt ist als der Dutzendmensch:

Daß ich hoch im Lichte gehe,
Müssen tausend Füße bluten,
Tausend küssen ihre Ruten,
Tausend fluchen ihrem Wehe;

Müssen tausend Hände weben
Tief im Dunkel Himmelsgaben;
Tief in Schmutz und Nacht vergraben,
Tausend ihrem Gott vergeben.

Er hat auch einen Band „Rügelieder“ gedichtet, doch beherrscht er den bittern Ton nicht so kraftvoll wie den des hellen Gesanges.

Weigands Roman Die Frankenthaler gehört zu den besten Erzeugnissen der Heimatkunst-Bewegung, und in den zwei Sammlungen „Moderne Dramen“ ist viel Dichterisches, wenn auch nicht viel Bühnenwirksames, mit Ausnahme eines durchaus dramatischen „Florian Geyer“. Täuscht nicht alles, so gehört Wilhelm Weigand zu den lange im Verborgenen oder für eine kleine Gemeinde Schaffenden, deren Siegestag nahe ist.

Freundliche Erwähnung verdient ein jüngerer Sänger, von dem nur ein dünnes Bändchen Lyrik vorliegt: die „Präludien“ von **Heinrich Stümcke**, geb. 1872 in Ufa (Rußland). Er ist einer der gar Wenigen, die sich durch die Erfolglosigkeit eines solchen lyrischen Vorspiels überhaupt von der Dichterei haben abschrecken lassen. Unter den Präludien ist manches sehr hübsche, geistreiche Gedicht, und „Mein Kätzchen“ ist sogar noch besser als geistreich: es ist gemütvoll und zart. Später hat sich Stümcke der Literaturforschung zugewandt und sich durch die Leitung der Zeitschrift „Bühne und Welt“, durch eine Reihe

mühsamer Einzelforschungen und feinsinnige Bearbeitung schwer zugänglicher fremder Literatur einen guten Namen gemacht. In der Welt der Berliner Kritik behauptet er einen sichern Platz unter den Kaltblütigen, die sich nur für das wahrhaft Begeisterungswürdige begeistern.

In dem jung gestorbenen **Ludwig Jacobowski** aus Strelno in Posen (1868—1900) wurde uns ein noch aufsteigender Dichter vor der Mitte des Lebensweges entrissen. Seine zwei Sammlungen: Aus Tag und Traum (1896), Leuchtende Tage (1900) zeigen einen deutlichen Fortschritt an Tiefe der Empfindung und Prägungsschärfe des lyrischen Ausdrucks. Rastloses, den schwachen Körper aufzehrendes Streben nach oben, nicht aus Eitelkeit, sondern aus dem Drange der Selbsterziehung: das war Jacobowskis menschliches und dichterisches Wesen:

Freunde.

Niemals mocht' ich meinen Degen zücken
Nach des Feindes unbewehrtem Rücken;
Und wo Haß gedieh und Sünde blühte,
Schont' ich ihrer noch mit Menschengüte.
Was in eigner Seele schlecht geblieben,

Geißle ich mir aus mit blut'gen Hieben —
Aber wenn mich jene Wunden schmerzen,
Die von Freundeshand und Freundesherzen,
Möcht' ich fliehn und mir ein Grab bereiten
Fern vom Jammer ihrer Sterblichkeiten.

Und wie ergreift uns an diesem jüdischen Dichter sein heißer Sehnsuchtschrei:

Was gabst du mir, du deutsches Land,
Für meine reichen Gaben?

O schütt' mir Liebe in die Hand,
Nur Liebe möcht' ich haben!

In einem Zeitalter, das mit mehr Recht als irgend ein vorangegangenes das des literarischen Größenwahns heißen dürfte, trifft uns ein Gedicht wie „Erkenntnis" von Jacobowski mit der Wucht einer ganz vereinzelten Offenbarung:

Werf' ich ab die Purpurhülle
Selbstgeschaffner Göttlichkeit,
Ach, wie klein wird Weh und Wille

Vor dem Blick der Ewigkeit!
Und aus grenzenloser Fülle
(Wie ein Sandkorn ausgestreut)

Fühle ich in tiefster Stille
Meine ganze Menschlichkeit.

Jacobowski ist am stärksten im Liede von den Grenzen des Daseins, da wo er schon die Schatten der früh hereinbrechenden Nacht fühlt. In dieser Lyrik hatte er keinen unter den Zeitgenossen über sich; mehr als ein Stück hiervon wird bleiben und an ihn erinnern, solche kurzen Lieder wie „Trost der Nacht":

Weiche Hände hat die Nacht,
Und sie reicht sie mir ins Bette;
Fürchtend, daß ich Tränen hätte,
Streicht sie meine Augen sacht.

Dann verläßt sie das Gemach;
Rauschen hör' ich, sanft und seiden;
Und den Dornenzweig der Leiden
Zieht sie mit der Schleppe nach.

Von Jacobowskis Prosadichtungen sei wenigstens „Loki, Roman eines Gottes" erwähnt, kein Roman im landläufigen Sinn, aber ein kühner Versuch, die tiefere Bedeutung der furchtbarsten Schöpfung altisländischer Skalden dichterisch nahe zu bringen. Eine seiner besten Hinterlassenschaften sind die von ihm veranstalteten kleinen Zehnpfennig-Sammlungen: „Neue Lieder fürs Volk" und „Aus deutscher Seele", ein Heftchen mit den allerbesten Volksliedern. — Sein Drama „Dijab der Narr" war eine tiefsinnige Dichtung, aber kein Bühnenstück.

Den Landsmann und Freund Jacobowskis **Karl Busse** (geb. am 12. September 1872 in Lindenstadt, Posen) begrüßte beim Erscheinen der ersten Gedichtsammlung (1892) Erich Schmidt, aus einer bei Philologen seltenen Begeisterung für einen noch nicht toten Dichter, mit dem freudigen Zuruf: „Morituri te salutant, Karl Busse!", was heißen sollte, daß viele lebende lyrische Dichter am besten täten, sich begraben zu lassen. Eine Zeitlang hat der mit kaum 20 Jahren so gepriesene Busse in der Tat für den stärksten Liederdichter, allenfalls neben Liliencron, gegolten. Man empfindet noch heute die Begeisterung eines Gelehrten nach, der gezwungen ist, berufsmäßig ungeheure Stöße alter und neuer wertloser Literatur zu bewältigen, an einem so überaus jungen und frischen Sänger wie Busse, dessen glockenhelle Stimme mit reinen, wenn auch dünnen Tönen in die Welt hinaus klang. In einer Zeit dumpfiger Armeleutpoesie, nach einer Flut schwerblütiger, gallenbitterer Anklageliteratur tat es wohl, diesen Jüngling jauchzen zu hören:

In allen Lüften wirbeln Lerchenlieder,
Und Schwalben schießen durch die goldnen Höhn,
Und aus den Gärten duftet weißer Flieder —,
Herrgott im Himmel, ist die Welt doch schön!

Daß in Busses erster Gedichtsammlung keine lyrische Tiefe war, sondern nur der „verruchte Optimismus" des lebensfrohen Studenten, war auch den vielen Freunden des neuen Dichters klar. Man freute sich aber zu sehen, daß es noch junge Menschen gab, die nicht in düstern Dramen die Lösung der sozialen Frage und aller andrer Menschheitfragen versuchlen, sondern den Herrgott lobten, daß die Welt so schön sei, die da wollten

Vor Freude jeden Backfisch küssen
Und neckend an den blonden Zöpfen ziehn, —

die da sangen von der blühenden Zeit, wo

Glänzt ein kleines blondes Zöpfchen
Und ein weißes Sommerkleid.

Der Backfisch mit dem Zöpfchen kam ein bischen oft bei Busse vor, aber man fand das mit Recht viel hübscher als das Besingen der Berliner Keller-Kellnerinnen durch einige Lyriker und Novellenschreiber des Jüngsten Deutschlands sieben Jahre zuvor. Auch standen in Busses erster Liedersammlung zwischen der Backfischpoesie manche ernstere Stücke, die ein wenig an Storm, ein wenig an Eichendorff, zuweilen auch an Lenau anklangen und doch nicht ohne eigene Tonfarbe waren. Der Mangel an Lebenstiefe erklärte sich durch den Mangel an Erlebnis bei dem singenden Studenten. Man hatte seinen Ohrenschmaus beim halblauten Lesen, aber im innern Ohr klang nichts nach. Diesen liebenswürdigen Jüngling in seiner lyrischen Entwicklung zu verfolgen, war von einigem Reiz, und die 1895 erschienenen Neuen Gedichte wurden entscheidend für das Urteil über ihn. Es lautete, daß ein Fortschritt gemacht sei, aber doch keiner, der uns einen neuen großen Lyriker gebracht habe. Busse war reifer geworden, hatte gewiß allerlei erlebt, der Backfisch und sein Zopf waren ihm nicht mehr das Wichtigste, und er sang aus höherem Ton:

Ein Menschenleben.

Hoch im Scheitel günstige Gestiene,
Früh den Kranz schon um die junge Stiene,
Fröhlich sein die kurze Zeit auf Erden,
Ein Geliebter seines Volkes werden,
Über Schutt und Staub auf starker Schwinge,
Schwache schützen mit bereiter Klinge,
Heimatsglocken im versehnten Herzen,
Und dereinst, in frühen Todesschmerzen,
Kurz der Kampf und lächelnd das Entschweben —
Sieh, mein Herz, das wär' ein Menschenleben!

Von einer Dichtersehnsucht nach dem vollen Becher auch der Leiden steht hierin kein Wort.

Karl Busses dritte Liedersammlung: Vagabunden (1901) enthält manches schöne Gedicht, so das auf Bismarcks Tod, aber keinen neuen, tiefer ins Herz dringenden und lange nachhallenden Ton. Sogar der Backfisch mit Zopf und fliegendem Röckchen kehrt drin wieder, die Sehnsucht: „Mit so einem Mädel ins Grüne gehn, Ihr tief in die lachenden Augen sehn." Wir müssen also weiter warten, was aus dem inzwischen zum Manne gereiften Dichter noch werden mag.

Karl Busses Romane und novellistische Bildchen sind von gutem Mittelschlag.

Sein Bruder **Georg Busse-Palma** (geb. 1876 in Lindenstadt) ist bis jetzt weniger berühmt, aber in deutlicherem Aufstieg als Karl Busse. Bei ihm quillt es aus dunkleren Tiefen; er jubelt nicht zufrieden über die wunderschöne Welt, sondern möchte aus der häßlichen eine schönere gestalten helfen:

Wir.

Ihr singt nur Liebliches und Feines,
Was jeder fein und lieblich sieht.
Wir aber adeln auch Gemeines
Und läuteen es in unsrem Lied.

Ihr wollt behäbig nur erhalten
Der Schönheit stolze Monarchie.
Wir aber fügen zu dem alten
Noch neues Land und mehren sie.

Ihr geht vorbei an Schmutz und Schmerzen,
Was häßlich gilt, das läßt euch stumm.
Wir aber brennen es im Herzen
Zu einer neuen Schönheit um.

Euch lohnt das Volk mit Gold und Kränzen,
Wir finden kaum ein karges Brot
Und gehn im Kampf um neue Grenzen
Schmählich verlassen in den Tod.

Sein letzter Gedichtband: Brückenlieder (1906) zeigt ihn auf einer noch höheren Stufe angelangt.

Unter den Gestaltern als Dichter und als Denker steht auch **Ferdinand Avenarius**, ein geborener Berliner (1856), dessen Bemühungen um eine Adelung des Kunstsinnes in Deutschland ihn noch besser bekannt gemacht haben als seine sehr gewichtig mitzählenden eigenen Dichtungen. Die „Meisterbilder für das deutsche Haus“, die Künstlermappen mit Bildern Böcklins, Schwinds, Dürers, L. Richters, sein ausgezeichnetes „Hausbuch deutscher Lyrik“, die beste Sammlung nach dem Hausbuche Storms, vor allem seine Zeitschrift Der Kunstwart haben schon reiche Früchte für unser Kunstleben getragen. Als lyrischer Dichter ist Avenarius nicht leicht einzuordnen: er würde in sehr verschiedene Fächer passen. Mit starkem Sinn für die große Poesie in der Natur, hellem Blick für das Alltagsleben, auch für dessen komische Seiten, aber immer auf der Spur nach des Lebens dichterischem Gehalt: so ist Avenarius einer unserer besten Sänger und Gedankenlyriker. Mit etwas mehr Übung in der Selbstanpreisekunst unserer Zeit hätte er sich zu einem sehr berühmten Dichter gemacht. Eins seiner schönen Gedichte voll reiner Menschlichkeit: „Theodor“ ist aber doch bis in die Lesebücher für die Jugend gedrungen. Hier stehe als Probe dieser dichterischen Erscheinung eine seiner „Stimmen“ aus der Natur:

Waldeskampf.

Und sei er herrlich anzusehn,
Ich mag jetzt nicht im Laubwald gehn —
Dies heiße Prangen
In Gelb und Rot,
Dies wilde Verlangen
In Todesnot:

Hier noch ein Ringen
Mit frischem Grün,
Dort ein Umschlingen
In krankem Blühn —
Ein Taumel am Tage,
Der prahlt und lacht

In wüstem Gelage,
Und Frost in der Nacht.
Betäuben, Berauschen
In letzter Not —
Ich mag's nicht belauschen,
Ich wünsch' ihm den Tod!

Zu den wertvollsten Gaben seiner Lyrik gehört die aus den Abgründen eines gramdurchwühlten Herzens geschöpfte Dichtung in Gedichten: „Lebe!“ (1893), die düstere Totenklage um einen heißgeliebten Menschen, die ausklingt in den Trost, einem hilflosen fremden Kinde zum Retter geworden zu sein. Das edle Werk hat, wie die Auflagenzahl beweist, schon viele Leserherzen ergriffen.

Viel bekannter bei der Menge und sozusagen berühmter als Avenarius und eine ganze Reihe echter Lyriker ist ein gar mittelmäßiger Dichter von der Art, wie sie um 1840 zu Dutzenden „blühten“: der Leipziger **Reinhold Fuchs** (geb. 1850). Er ist es vornehmlich geworden durch sein preisgekröntes „Deutsches Flottenlied“, einen Sang ohne Kraft und Eigenton, noch lange nicht das richtige Sturmlied für Deutschlands Wehr zur See.

In **Rudolph Presber**, einem jetzt in Berlin lebenden Frankfurter (geb. am 4. Juli 1868), sehen wir die so seltene Vereinigung lyrischer Echtheit und Gefühlsinnigkeit mit der Gabe zu ausgelassener Fröhlichkeit, einen Vollmenschen und einen Dichter, dem sich beide Pforten des Lebens, die dunkle und die sonnige, erschlossen haben. Keine Spur von Tiefsinnigtun, überhaupt von neuzeitlichem Getue; im Gegenteil, sein Spott hat mehr als einmal die gar seichten Gesellen, die uns mystisch abgrundtief kommen wollen, in all ihrer Blöße offenbart. Und doch findet er, der scheinbar so aufs Heitre gestimmte Sänger und lyrische Schwankdichter, die ergreifendsten Töne, um ein echtes Leid auszusprechen, so in dem Gedichtbande „Media in vita“ die Verse auf ein totes Kind („Das Pferdchen“):

Für mein Sehnen, für mein Lieben,
Das ihn Tag und Nacht umfing,
Ist er blond und klein geblieben,
Wie er damals von mir ging.

Und im blauen Himmelsgarten,
Wo die Blumen Sterne sind,
Träum' ich, müßt' er mich erwarten
Als mein einzig liebes Kind.

Wenn nach langen Erdentagen
Er mir dort entgegentritt,
Ach, ich weiß, er wird mich fragen:
Bringst du mir mein Pferdchen mit?

Presber hat trotz seiner Mannesjugend etwas durchlebt, sich aber nicht wie die Abgrundtiefen im lyrischen Symbolspiegel beguckt und die unsagbar merkwürdigen Spiegelentdeckungen in nie zuvor versuchten Formen kundgetan. Seine drei Liedersammlungen: Aus dem Lande der Liebe, Media in vita, Dreiklang (von 1901 bis 1904) sind gedichtetes Leben und gelebte Dichtung. Er will eben nichts sein als ein deutscher Sänger, und unter den lebenden ist er einer der reichsten und zugleich formensichersten. Und dieser

im ernsten Liede so echte Dichter hat die zwei Bände „Das Eichhorn“ (bei Reclam) und „Von Leutchen, die ich lieb gewann“ geschrieben, die zu dem Besten unserer neuen humoristischen Literatur gehören. Die täuschend ähnliche Wiedergabe des Maeterlinckschen Stils, und nicht bloß des Stils, in den Stückchen Das Eichhorn und Das Geheimnis sind überwältigend komisch und — eigentlich ohne Übertreibung. Sie sind ein für die Literaturgeschichte der Zukunft wertvoller Beweis, daß die Mode auch in unsern Tagen ihre Schranken findet am gesunden Menschenverstand und am guten Geschmack.

Ganz des Lebens dunkler Seite zugewandt war der im Wahnsinn gestorbene **Oskar Panizza** aus Kissingen (1858—1905), dessen Dichtungen wohl schon aus ungesunder Seele geflossen sind. Seine Gedichte (Düstere Lieder, Dämmerungsstücke und anderes) behandeln mit Vorliebe allerhand grausigen Stoff: Hexenwesen, Gespenstertreiben, scheußliche Krankheiten, in Sprache und Versbau ein wenig eintönig, oft mit starker Nachahmung Heines. Seine wilde und widerwärtige „Himmelstragödie: Liebeskonzil“, sicher die Ausgeburt der Geisteskrankheit, brachte ihn ins Gefängnis.

Einem vielseitigen Schriftsteller wie dem Schwaben **Cäsar Flaischlen** (geb. 1864 in Stuttgart) gerecht zu werden, ist verantwortungsvoll. Ein unverkennbar aufs Echte, ja aufs Höchste in der Kunst gerichteter Mann, Feind des Getues, dichterisch gestimmt, und doch ein Opfer der Mode, die er nach eignem Bekenntnis verwirft. Er schreibt in der Einleitung zur Gedichtsammlung „Lehr- und Wanderjahre“: „All die Ismen, für die so leidenschaftlich gekämpft wird, bleiben bei Licht besehen ganz in äußerlich technischen Fragen stecken“, und: „Es gilt, für das Leben zu schaffen, nicht für technische Seiltänzereien“; und doch quält er sich mit solchen rein äußerlichen, ganz unfruchtbaren Spielereien ab, lyrische Prosa oder prosaische Lyrik zu schreiben wie in dem Sammelbande „Von Alltag und Sonne“, worin Wert gelegt wird auf Zeilenabteilungen nach folgendem Muster:

Ganz still einmal im Grünen liegen können
und alles
vergessen dürfen, was man soll und muß —
und sein Träumen
gleich Schmetterlingen gaukeln lassen.

Dies soll aber beileibe keine Versdichtung sein, sondern Prosa, und es ist auch Prosa, genau wie die Stelle auf S. 1031; wozu also die „Vorspiegelung der unwahren Tatsache“, daß dies irgend etwas anderes als Prosa sei? Der Stammvater dieser lyrischen Prosa ist natürlich ein Franzose: Baudelaire, der mit seinen Poèmes en prose schon manches Unheil in Deutschland angerichtet hat. Dabei ist Cäsar Flaischlen im Grund ein Dichter, nur daß auch er an der Krankheit so vieler Jüngstdeutschen leidet, unerhörte Formen erfinden zu wollen. Da sich aber inhaltlich nichts unerhört Neues bei Flaischlen findet, so erzeugen manche seiner Bücher das Gefühl, daß ihm die technische Seiltänzerei doch ebenso nahe am Herzen liegt als das Schaffen fürs Leben. Er hat uns manches Gescheite zu sagen, aber es ist oft von der Art, die sich besser in ganz schlichter Prosa aussprechen läßt. Dies muß gesagt werden trotz Flaischlens Warnungsversen:

Bedenkt auch, wenn ihr etwas kritisiert
und dies und das dran auszusetzen wißt,
Bedenkt, daß ein Urteil immer zugleich
ein Urteil auch über den Urteiler ist.

Ein schönes Buch aber ist Flaischlens „Jost Seyfried. Ein Roman in Brief- und Tagebuchblättern“ (1904). Ein Roman freilich nicht, sondern eine Sammlung von Gedanken aus den geistigen Höhen des Lebens, nach des Verfassers Absicht dazu bestimmt, „einen Menschen auf seinem Wege zu begleiten, der da auszog, Dichter zu werden“.

Auch unter den mundartlichen Dichtern steht Flaischlen durch sein hübsches schwäbisches Liederbuch „Vom Haselnußroi“, worin er ohne alles modische Wesen, denn die Mundart verträgt keine Unnatur, frisch von der Leber singt und seine einfachen Menschen singen läßt. Nur um dieses Buches willen wird er hier, nicht bei den Tiefsinnigen aufgeführt.

Eine kleine Sondergattung vertritt als Einziger der Freiherr **Börries von Münchhausen**, geb. 1874 in Hildesheim: die adelstolze, die feudale Ritterdichtung. Wie immer in

solchen Fällen wird hier nicht die von der gewöhnlichen abweichende Gesinnung bekrittelt, sondern aufs Können gesehen, und da ist zu sagen, daß der hannöversche Edelmann seiner Weltanschauung einen kraftvollen, aus dem Tongewirr scharf herausklingenden Ausdruck gibt:

Treu dem König und seinem Sohn,
Treu in Palast und Hütte,
Treu dem Schwerte, treu der Kron, —
Das ist Adels Sitte. (Der Marschall.)

Und in einem Gedicht mit der stolzen Überschrift „Wir“:

Zu Helm und Schwert geboren,
Zu des Landes Schutz erkoren,
Dem König sein Offizier.
Treu unser.n alten S.tten
In unserer Bauern Mitten
Das sind wir!
Wir b.uen unsre Felder,
Wir hegen un,re Wälder,
Für Kind und Kindeskind.
Ihr spottet der Ahnen, — d.e Hüter
Sind sie der einzigen Güter,
Die euch nicht käuflich sind!

Künstlerisch wertvoller ist Münchhausens nicht so persönliche Dichtung. In der Ballade hat er zur Stunde Keinen über sich, auch nicht Liliencron. Das schlecht betitelte Ritterliche Liederbuch enthält einige Gedichte, die über den guten, neben den besten von Fontane stehen. Seine jugendliche Ausgelassenheit klingt noch echter als Liliencrons, und gar keine Prahlerei steckt hinter dem stolzen Wahlspruch dieses Liederdichters:

Wenn Einer nur bei Kopf und Kragen
Den Mut hat: Das bin ich! zu sagen.

Auch im stillen deutschen Naturliede ist Münchhausen einer unserer goldechten:

Naß war der Tag, — die schwarzen Schnecken krochen —,
Doch als die Nacht schlich durch die Gärten her,
Da war der weiße Flieder aufgebrochen,
Und über alle Mauern hing er schwer.
Und über alle Mauern tropften leise
Von bleichen Trauben Perlen groß und klar,
Und war ein Duften rings, durch das die Weise
Der Nachtigall wie Gold geflochten war.

Merkwürdig ist das Gedichtbuch „Judah“, ein Gegenstück, kein unwürdiges, zu Byrons „Hebräischen Melodien“. Mit erstaunlicher Nachempfindung, ja mit liebevoller Unbefangenheit versenkt sich dieser christlichgermanische Freiherr in die Seele des Judenvolkes, und das Urteil der jüdischen Presse hat ihn geradezu für einen der edelsten Besinger Israels erklärt. — Der Student Börries von Münchhausen war auch der Herausgeber der zwei Bände des Göttinger Musenalmanachs (1896 und 1898), einer Sammlung der Lyrik begabter Studenten, die sich sehen lassen konnte. Der Herausgeber hatte dafür gesorgt, daß nur lebfrische Dichtung zum Worte kam, nicht die übertiefsinnig- und wichtig-tuerische müde Singerei der studentischen Mitarbeiter an einem Berliner Musenalmanach.

Münchhausen ist der Dichter der verwegenen Jugendfrische, die sich mit den Jahren in den reifen Lebensgehalt umgärt. Sein Getändel und sein Ernst sind von der echten Art, ohne eine Spur von Mache, ganz anders als z. B. bei

Otto Julius Bierbaum, einem Schlesier, geb. in Grünberg 1865. Von diesem sind allerlei Theaterspiele besser bekannt als die Gedichte; mit Ausnahme des einen, das mehr als ein Jahr lang durch das Wolzogensche Bunte Theater (vgl. S. 1131) eins der plötzlich kommenden und schnell wieder verhallenden Allerweltslieder geworden war: des „Lustigen Ehemanns“. Es war eines der unbedeutendsten von Bierbaum und gewann seine Beliebtheit nur durch den Vortrag. Immerhin ist es bezeichnend für des Dichters Art:

Ringelringelrosenkranz,
Ich tanz mit meiner Frau,
Wir tanzen um den Rosenbusch,
Klingklanggloribusch,
Ich dreh mich wie ein Pfau.

Bierbaum hat bessere, auch ernstere Gedichte geschrieben; die Mehrzahl ist aber doch im Kern von der Art des Klingklanggloribusch: Gattung Baumbach-Wolff, nur mit größerer Sprachmeisterschaft und beschwingterer Leichtigkeit. Er hat so ziemlich jede Wirkung in der Hand, die sich durch Klingklang erzeugen läßt. Der altdeutsche Wortschatz, der Anlautreim, gute und weniger gute Neuschöpfungen, rhythmische Feinheiten nnd Niedlichkeiten — alles muß ihm zu Willen sein. „Hürde mich in dein Gehüte“, „bebebange“, Verse wie:

Roseninsel, schwanumschwommen,
Roseninsel im grünen Meere,
Roseninsel, düfteschwere,
Sonnenhelße,
Felsenweiße,
Heckenheimliche Roseninsel

Wassertropfenglück, Quellgeriesel tief,
Windgewein von West, Wellenwurf von Nord.
Winkelflüstern leis, ungesprochen Wort,
Raschellaub vom Baum, das im Falle rief — —

Bummel, Bammel,
Spinnräderrockentanz,
Rockentanzgeschrammel —

all das erzeugt den Eindruck des Spielerischen. Dabei schreibt Bierbaum einmal treffend: „Ich halte nur die Poesie für wirklich lebendig, die vom allgemeinen Leben aufgenommen werden kann." Seine Wortklingeleien machen beim Lesen einen Augenblick Spaß, sind dann aber sogleich spurlos verklungen oder verklingelt. Es ist zu wenig Unbewußtes, zu viel Gebosseltes in seinen Gedichten.

Eine gute Auslese aus verschiedenen Liedersammlungen („Erlebte Gedichte," „Nemt, Frouwe, disen Kranz" u. s. w.) enthält der „Irrgarten der Liebe" (1901).

Bierbaums Romane und Novellen („Stilpe, Die Schlangendame" u. s. w.) erheben sich kaum über den Studentenulk; die darin beabsichtigte Satire ist ganz an die Zeit gebunden und nach wenig Jahren reizlos, ja unverständlich. Auch seine Dramen, Theaterspiele, Opernbücher und dergleichen (Stella und Antonie, Lobetanz) sind ohne höheren dichterischen Wert. Verdienstvoll war Bierbaums Herausgabe der Münchener Musenalmanache von 1893 und 1894, zwei wichtiger Quellen zur Geschichte der neuesten Lyrik.

Paul Remer aus Godow (Mecklenburg), geb. 1867, ist einer von unseren jüngeren Dichtern, die das alte Versgedicht nicht reich genug zum Aussprechen ihrer lyrischen Empfindung glauben und sich zuweilen in das dämmernde Mittelreich zwischen Vers und rhythmischer Prosa flüchten. Daß er ein feiner Liederdichter ist, beweist sein Büchlein „Johanniskind" (Sommerlieder, 1899), aus dem das „Mädchenlied" eine Probe sei:

Ach, wenn es nun die Mutter wüßt,
Wie du so wild mich hast geküßt,
Sie würde beten ohne Ende,
Daß Gott der Herr das Unglück wende.

Und wenn es mein Herr Bruder wüßt,
Wie du so wild mich hast geküßt,
Er eilte wohl mit Windesschnelle
Und schlüge dich tot auf der Stelle.

Doch wenn es meine Schwester wüßt,
Wie du so wild mich hast geküßt,
Auch ihr Herz würde in Sehnsucht schlagen
Und Glück und Sünde gerne tragen.

In der Sammlung „Unterm Regenbogen" stehen allerliebste kleine duftige Prosagedichte, und im „Ährenfeld" hat sich Remer eine Sprache geschaffen, die ein wenig an Ossian, ein wenig an gute Predigten erinnert und wie immer, wenn einer etwas ganz aus der Tiefe geholt hat, reines Deutsch ist. Das Werkchen ist, trotz erdrückendem „Buchschmuck", ein feines Stück Dichterarbeit. Sein einaktiges Stück „Osterglocken", dramatisch unbedeutend, ist sehr bemerkenswert als Beitrag zum Wandel der Auffassung sittlicher Grundfragen wie des Verhältnisses der unehelichen Mutter und ihres Kindes zur „Gesellschaft".

Eine kleine Dichtergruppe für sich mögen bilden die deutschdichtenden Lyriker, deren Heimat weder Deutschland noch Österreich ist, zwei Balten und ein halbdeutscher Schotte von ganzdeutscher Bildung: Grotthuß, Stern, Mackay.

Der Freiherr **Jeannot von Grotthuß** aus Riga, geb. 1865, ist jetzt beinah bekannter durch die von ihm geleitete Monatsschrift Der Türmer als durch seine Dichtungen; doch verdienen auch diese ernste Berücksichtigung. „Gottsuchers Wanderlieder" (1898) sind der kühne Versuch, inmitten einer wenig gläubigen Literatur die Berechtigung der christlich gesinnten Dichtung durch die Tat zu beweisen. Grotthuß ist kein Frömmler, sondern ein weltfroher Mensch, dem seine Religion Lebensmittelpunkt und dichterischer Antrieb ist; und nicht zu den geringsten Fortschritten der literarischen Bildung in der Gegenwart gehört, daß sie auch Dichtung dieser Art für vollgültig ansieht, wenn sie nur dichterischen Wert hat. Unter den Wanderliedern ist viel echte Lyrik, doch gebührt der Preis den weltlichen Stücken der Sammlung, vor allen dem schönen „Baltenlied", das am östlichsten Ostseestrand zum Landeslied geworden ist:

O Baltenland,
Du schönes Land,
Du liebe Flur am Ostseestrand!
In deiner schlichten Herrlichkeit,

Du schöne Braut, so oft gefreit!
An deren Brust des Meeres Flut
Sich stürzt in wilder Liebeswut, —
Laß falten meine Hände mich

Und beten still und feierlich:
Du seist nun und allezeit
Gebenedeit, gebenedeit!

Sein „Baltisches Liederbuch", ein Sammelband der Lyriker aus den deutschen Provinzen Rußlands, ist ein wertvoller Beitrag zur alldeutschen Literatur.

Der Revaler **Maurice von Stern** (geb. 1859) fesselt durch seine starke Entwicklungskraft, die ihn als politischer und sozialer Dichter von der äußersten Linken beginnen ließ, und durch die er, sich mehr und mehr von allem Kampfzweck in der Dichtung befreiend, jetzt auf den Höhen edler Lyrik angelangt ist. Wer Maurice von Stern noch heute nach den sozialdemokratischen Lärmgedichten seiner Jünglings- und ersten Mannesjahre beurteilt, ist gegen den gereiften Sänger der „Sonnenwolken" und der „Lieder aus dem Zaubertal" (1904 nnd 1905) ungerecht. Er steht jetzt, in seiner Entwicklung Henckell ähnlich, unter unsern besten Dichtern und scheint noch auf der bunten Regenbogenbrücke emporzuschreiten, die in den Götterhimmel großer deutscher Lyrik steigt. Solche Lieder wie:

Bläulicher Nebel im Tale,
Schimmerndes Kirchlein darin: —
Reich' mir noch einmal die Schale,
Freude, du Trösterin!
Sonne, o Sonne, versinken
Seh' ich dich! Dämmernde Qual.
Ohne vom Becher zu trinken,
Steige ich träumend zu Tal.

Traf der Tod in den Gassen
Ein Mädchen so jung;
Da mußt' es erblassen
Und hatte genung.
Es flüstert' ein Sätzchen
Und bettelte süß — —
„Pappeelapapp, mein Schätzchen,
Sterben ist so süß!"
Und beugt sich hinüber
Und küßt seinen Raub.
Die Augen wurden trüber
Und sank in den Staub —

aus einer Fülle von Gedichten ähnlichen Wertes und echt lyrischen Gehaltes ohne lange Wahl herausgegriffen, lassen Maurice von Stern als einen Selbsterzieher erkennen, der sich aus einem mittelmäßigen Politiker und Philosophen zu einem unserer bedeutsam mitzählenden Dichter hinaufgearbeitet hat. Seine Stellung würde klarer werden durch eine strenge Auswahl aus seinem vielbändigen lyrischen Lebenswerk.

Bis heut in der Politik und Philosophie stecken geblieben ist der in Greenock (Schottland) 1864 geborene, in Berlin lebende **John Henry Mackay**, dem seine Mittel gestatten, als Anarchist durch unsere staatlich enge Welt zu schreiten. Allerdings ist er keiner von den „Anarchisten der Tat", sondern ein sogenannter „Edelanarchist":

Ich bin ein Anarchist! — Warum? — Ich will
Nicht herrschen, aber auch beherrscht nicht werden!

Und gegen die Mordtaten der Bombenanarchisten empört sich Mackay:

Mit Blut die Zukunft zu beschwören,
Ist Wahnsinn, den Vernunft verdammt.

Dies klingt sehr verständig, aber wenig dichterisch. Mackay ist im Grunde ein Redner, kein Dichter; vielleicht hat die politische Weltverbesserei, seines Lebens höchstes Ziel, den in ihm schlummernden Dichter erdrückt. Stücke wie „Glück" sind gar zu selten in seinen vielen Gedichtsammlungen:

Es legt sich der Wind. Sie stoßen vom Strande.
Sie steuern hinaus; sanft schaukelt ihr Boot.
Weit hinter ihnen verdämmern die Lande,
Weit hinter ihnen Leid, Kummer und Not.

Ein Mann und ein Weib. Und sie schweigen lange.
Stumm liegt das Meer in stolzer Pracht.
Da spricht er: Du bist es, nach der ich verlange! —
Sie aber entgegnet: Bald kommt die Nacht.

Und weiter trieben sie in die Weite.
Doch als der erste Stern erglomm,
Zog er sie näher an seine Seite
Und flüsterte lächelnd: O Glück, nun komm!

Es kam. Im Taumel der seligsten Stunde,
Geschüttelt von Schauern, durchrinnt von Glut,
Als Sieger des Lebens — und ohne Wunde,
So kehrten sie heim. So empfing sie die Flut.

Unter Mackays Prosadichtungen ist nichts Hervorragendes, auch nicht das „Kulturgemälde aus dem Ende des 19. Jahrhunderts": „Die Anarchisten". Erwähnung verdient seine Schrift über den Vorläufer aller deutschen Anarchisten: **Max Stirner**, den Verfasser des Buches „Der Einzige und sein Eigentum" (vgl. S. 1153), der auf die um 1870 geborenen Jüngstdeutschen beinah so großen Einfluß geübt hat wie Nietzsche.

Den Schluß mögen ein paar übersehene ältere Dichter machen, die noch rüstig zwischen den jungen stehen und ihrem Streit verständnisvoll zugeschaut haben. Da ist der alte Freund der Jüngstmünchener, **Heinrich von Reder** (geb. 1824 in Mellrichstadt), neben Gottschall einer der ältesten deutschen Dichtersleute, von Liliencron liebenswürdig besungen. Sein

„Lyrisches Skizzenbuch" (1893) ist eine der seltsamsten Gedichtsammlungen: von lauter Liederchen, die genau nur eine Seite füllen, immer drei Strophen von je vier Versen. Der wackere bayrische Oberst ist ein wirklicher Dichter, aber — sehr unterschiedlich! Ihm gelingt ein Gedichtlein wie dieses:

Still lag mein Knabe neben mir
Und schlief im weichen Moose,
In seinem Händchen hielt er noch
Die frischgepflückte Rose.

Ein süßer, rosenfarbner Traum
Verklärte seine Züge,
Als wenn die Elfenkönigin
Um ihn die Schwingen schlüge.

Mein Knabe sprach, vom Traum erwacht,
Ein Engel mit goldnen Flügeln
Hätt' ihm ein Schaukelpferd gebracht
Mit Sattel, Zaum und Zügeln.

und dann wieder läßt er Verse drucken, in denen er als ein männliches Gegenstück zur Großmeisterin unfreiwilliger Komik, der schlesischen Sängerin Friederike Kempner, erscheint. Eine ehemalige Geliebte, die achtlos an dem Dichter vorübergeht, wird besungen:

Sah mit keinem Blick mich an,
Hat mich genannt: mein Victoe —
Da dacht ich, daß die Holde war
Nue eine Boa constrictor.

Zu den Übersehenen, die ein besseres Schicksal verdienen, gehört **Albert Roffhack** aus Barmen (geb. 1837). Seine Gedichtsammlung (1900) enthält einige Stücke, die es unbegreiflich erscheinen lassen, daß sein Name bisher nicht über einen engen Kreis von Verehrern hinausgedrungen ist. Am stärksten ist seine Begabung für die phantastische Verserzählung: stände die „Ballade vom Reiter" unter den Gedichten Konrad Meyers, so wäre sie hochberühmt, und das Gedicht „Am Tor zu Hamadan" ist von jugendlicher Kühnheit des Gedankens bei reifer Kunstform. Der alte Moslimpriester bewundert unter Freudentränen die Schönheit des Korans, grämt sich aber zugleich über dessen Unverständlichkeit, da der Prophet den Engel, den mündlichen Überlieferer des göttlichen Werkes, dieser den ewigen Urheber mißverstanden habe; aber der Alte am Tore zu Hamadan findet auch hierin keinen Trost, denn:

Das wäre freilich nur das halbe Übel,
Daß Engel und Prophet nicht wissen, was
Sie sagen. Aber wenn man nun noch sehn muß,
Daß auch der Andre selbst — —
Nichts mehr vernahm ich,
Da hinterm Häuservorsprung er verschwand.

Daß er nicht zum Jüngsten Deutschland gehören kann, würde man auch ohne die Kenntnis seines Geburtsjahres sofort aus dem bescheidenen Satze seines Geleitwortes ersehen:

Wenn mein Vaterland auf meine Stimme nicht hört, so werde ich dies nicht seiner Schwerhörigkeit sondern der Schwäche meines Atems zurechnen, dem Vaterlande aber dazu Glück wünschen, daß es vortreffliche Dichter genug hat, um auf mich zu verzichten.

Viertes Kapitel.

Das lyrische Dämmerreich.

1. — Evers. — Scholz. — Holzamer. — Baum. — Hille.

Herrlich, etwas dunkel zwar — Aber 's klingt recht wunderbar.

Aus der lichten Halle des verständlichen, meist auch singbaren Liedes treten wir in das dämmernde, schillernde, flimmernde Mittelreich der Lyrik, aus dem es dann ins völlige Dunkel der Ganzerhabenen, der „Sublimen", hinab — nach ihrer Meinung hinauf geht. Lehrmeister dieser nur viertellyrischen, dreiviertelphilosophischen Gattung waren die Pariser Symbolisten (vgl. S. 1055). Geblieben ist von diesen nichts; bleiben wird von ihren deutschen Nachahmern wenig oder nichts.

Ob **Franz Evers**, geb. 1871 in Winsen, durch eigene Neigung oder durch den Einfluß der französischen Symboliker oder durch Dehmels Beispiel zu seiner aufs Mystische gerichteten Dichtungsart bestimmt wurde, weiß er vielleicht selbst nicht mehr. Er ist eine seltsame Mischung aus einem Sänger und einem Grübler, nur daß der Grübler mit der Zeit die Herrschaft über den Sänger gewonnen hat. Seine Gedichtsammlungen von 1891 bis jetzt: Symphonie, Fundamente, Psalmen, Königslieder, Deutsche Lieder, Paradiese, Der Halbgott usw. zeigen ein immer tieferes Versinken in die Bereiche, deren Dunkel für das Lied undurchdringlich ist. Manchmal erklingt bei Evers ein Ton wie bei Hölderlin,

und dann freuen wir uns des echten Lyrikers, am stärksten in den schönen „Deutschen Liedern" (1895). Dann wieder will er durchaus noch Tieferes sagen, als lesende Menschen ohne Erklärung verstehen können, und wird unzugänglich. Sein Symbolismus ist übrigens von der noch zur Not verständlichen Art: die Wiedererweckung der guten alten, längst totgeglaubten Allegorie, z. B. in dem Gedicht „Seltsame Gesellschaft":

Zwei Eisbären ruhen vor meinem Lager,
Der Eine heißt Stärke, der Andere Schweigen;
Sie liegen still und sehn mich an.
Nur manchmal, wenn sie die Zähne zeigen,
Hält sie mein hartes Auge in Bann.

Doch wenn die beiden Gefährtichen dann
Folgsam meine Hand belecken,
Darf ich mich ruhig niederstrecken,
Sie schützen mich sicher vor Meute und Mann.

Der gesunde Menschenverstand, der natürlich den Symbolisten für einen unheilbaren Philister gilt, sagt zu solchen Gedichten, daß ihr Inhalt wirksamer und kürzer in Prosa ausgesprochen werden könnte, allerdings ohne die zwei Eisbären.

Zu dem Licht- und Schattenreich um die Grenzen der Dichtung und der Grübelei herum gehört ein ursprünglich hochbegabter Sänger, von dem noch nicht zu sagen ist, ob er ganz ins Dunkel der dichtenden Philosophie untertauchen oder in den Äther des klaren Liedes aufsteigen wird: **Wilhelm von Scholz**, der Sohn eines preußischen Finanzministers, geb. in Berlin 1874. In seiner Gedichtsammlung „Der Spiegel" stehen schöne einfache Lieder zwischen vielen andern, die auch beim zweiten und dritten Lesen nur halb verständlich werden. Seine stärkste Gabe liegt in der Erzeugung einer aus Bild und Ton aufsteigenden Stimmung:

Winterabend.

Die blassen Fenster stehn im blauen Schein
Und leuchten in die Dunkelheit herein.
Du öffnest sie. Schnee fällt vom Fensterrand,
Und Winterluft streift an die Zimmerwand.

Da draußen liegt der weite Hain so weiß,
Verweht sind Wege, Wagenspur und Gleis.
Die Birkenbank, die Büsche bleich verschneit,
Schneeschritte knirschen durch die Einsamkeit.

Dieses gewaltsame Heraufbeschwören einer Stimmung führt aber sehr leicht zur übertreibenden Stimmungsmache:

Wir stehn und schaun und sprechen kein Wort —
Der Abend zerflattert auf dunklen Wiesen,
Strenge Schatten kommen vom Torf,

Steigen als stumme Riesen
Über die Schollen behutsam fort
Ins Dorf.

Man könnte dies die Landschaftsmalerei in der Dichtung nennen und sie eben besser der Malerei überlassen, die sich doch noch ganz anders auf die Stimmung versteht.

Scholz gehört auch, wie Dehmel, zu den Klangmalern, und oft gelingen ihm wunderbare Wortwirkungen, wie in dem Lied „Abendnebel":

— Milchig leuchtend wird die Schicht,
Als ob feucht der Nebel glimme —

Deutlich hör ich ihre Stimme,
Die zu mir durch Nebel spricht. —

Doch auch von solchen Sprachkünsten gilt, daß Maler wie der Engländer Turner noch stärkere Wirkungen mit ihren Mitteln erzeugt haben, und unverbrüchlich muß das Gesetz gelten, daß jeder Kunst zu überlassen ist, was sie vollendeter als jede andere hervorbringt. Wo aber Scholz nach der Mode des dichterischen Tiefsinns Verse schreibt wie:

Die Überwindung
Des Neins,
Die Ergründung
Des Seins,
Die Vollempfindung des Scheins —
Ist die Verkündung.

da hört er auf, Dichter, ja überhaupt Künstler zu sein.

In seinen sprachschönen Dramen: Der Besiegte, Der Gast, Der Jude von Konstanz, ist mehr lyrische Empfindung als dramatischer Griff. Scholzens Grundanlage weist ihn auf das Lied. — Erwähnung verdient noch seine schöne Sammlung: „Deutsches Balladenbuch".

Einer aus diesem Zwischenreich, aus dem es noch Erlösung gibt, ist auch **Wilhelm Holzamer** aus Niederolm bei Mainz, geb. 1870. Allerdings gewahrt man in seinen Gedichtsammlungen, von der ersten: „Zum Licht" (1897) bis zur neuesten: „Carnesie Colonna" (1902 und 1905) eine Entwicklung von der echten Lyrik zur unechten, mystischen

Philosophie in Versform. In Holzamer würden wir einen Sänger verlieren, wenn diese lyrische Philosophie dauernd Macht über ihn bekäme. Noch in der letzten Sammlung stehen einige Lieder, die wertvoller sind als alle geheimnisvoll tuenden Grübeleien:

Ohne Trost.

Auf mir lastet Schweigen,
Schweigen tiefer Nacht —
Nicht ein Stern will steigen,
Daß er mit mir wacht.
In mir glüht ein Sehnen,
Und ich bin allein —

Ach, die Stunden dehnen
Endlos ihre Pein.
Nicht mich zu begüten,
Naht des Morgens Licht;
Meinen Schmerz zu hüten,
Wehrt des Tages Pflicht.

Rinne, Leben, rinne —
Meine Seele schreit.
Was ich auch beginne,
Ist dem Tod geweiht.

Von durchaus gesunder Art ist Holzamer der Romandichter. Liest man z. B. „Peter Nockler, Die Geschichte eines Schneiders" (1902), seine beste Erzählung, so freut man sich des scharfen Blickes und der sicheren Formengabe für die Wirklichkeit und ärgert sich doppelt, wenn man dazwischen diesen Dichter im Bann einer unfruchtbaren lyrischen Mode sieht.

Unter den melodischen Unklaren ist auch **Peter Baum** (geb. 1869 in Elberfeld). Besser als seine Lieder ist der kleine Roman „Spuk" (1905); er ist sogar besser als der ihm von H. Hart nachgesagte, als Lob gemeinte Ruf, „mehr aus dem Unter- und Überbewußtsein als aus dem Bewußtsein heraus zu sein". Baum war der liebevolle Beschützer des armen Träumers Peter Hille.

Sollte **Peter Hille** (geb. 1854 in Erwitzen bei Driburg, gest. 1904 in Schlachtensee) auf die Nachwelt kommen, so hat er das beinah eben so sehr dem Herausgeber Heinrich Hart wie seinen Dichtungen zu verdanken. Er war der Zigeuner unter den jüngstdeutschen Schriftstellern, oder wie ihn Hart sehr hübsch nennt: der wandernde Derwisch. Immer bettelarm, immer lebensfroh, immer in den Wolken. Der Dichter, der selten einen heilen, noch seltener einen eigenen Rock am Leibe trug, lebte dennoch in Schönheit und schrieb triumphierend als letzten Satz seines Romans „Die Hassenburg" die Worte: „Ich bin, also ist Schönheit." Irgendein Kunstwerk, wär's auch nur ein kleines rundes Gedicht, hat Hille nicht hinterlassen, aber eine Unzahl Gedichtfetzen, Ansätze zu Novellen, Einfälle nach der Art Friedrich Schlegels, lauter geistige Bruchstücke, nirgend ein einigendes Band. In der Sprachwillkür geht er noch über Dehmel hinaus, in der Dunkelheit nimmt er's mit den Dunkelsten auf:

Ein Wundern steht
Strenge in der Feenseele,

Wie wenn rote Nacht das Leuchten quäle,
Und Ernst in die Güte der Augen geht.

Unter seinen Einfällen ist mancher tiefsinnige: „Moral: Neid der Tugend. — Die leuchtende Flamme trägt düstern Rock. — Licht schon ist Fest. — Gottesfurcht ist Gotteslästerung." Aber man legt die vier Bände Hilles doch mit dem Gefühl aus den Händen: ein zerstiebtes Leben, Flugsand der Literatur.

Fünftes Kapitel.

Das lyrische Dämmerreich.

2. — Dehmel.

Neue Ziele,
Neue Gefühle:

Neue Riegel.
Flügel! Flügel! (Dehmel.)

Der Dichter **Richard Dehmel**, der seinen Bewunderern als der größte lebende deutsche Lyriker, andern als einer der vielen halb unverständlichen Neutöner gilt, ist ein Märker, geb. am 18. September 1863 in Wendisch-Hermsdorf; er lebt jetzt in Blankenese. Vor 1891 hat er nur fachmännische Schriften über Versicherungswesen veröffentlicht. Seine dichterischen Werke sind in der Folge ihrer Entstehung: die Gedichtbände „Erlösungen, Aber die Liebe, Lebensblätter (beide mit Prosa untermischt), Weib und Welt (Gedichte und Märchen), Fitzebutze" (Kindergedichte, zusammen mit Paula Dehmel), zwei Dramen: Der Mitmensch und Lucifer, ein Auswahlband der Gedichte,

eine längere erzählende Dichtung in Versen: Zwei Menschen (zwischen 1891 und heut). Eine Gesamtausgabe beginnt soeben zu erscheinen.

Über seine dichterische Entwicklung hat er E. Engel mitgeteilt:

Zum Künstler erwachte ich erst dadurch, daß meine Braut mir eines Tages sagte: „Du liebst nur dein Traumbild von mir, du bist ein Dichter", und noch mehr durch folgende Entdeckung. Ich hatte meine Liebesgedichte zu einer Art Novelle zusammengestellt, mit Zwischengliedern in Prosa, also in ähnlicher Art wie Dantes Vita Nuova. Das war wohl daher gekommen, daß ich damals (1886) ganz und gar unter der Nachwirkung klassischer Lektüre dichtete; aber gerade die Dantesche Konfessionsnovelle hatte ich noch nicht gelesen. Nun bekam ich sie „zufällig" in die Hand und war natürlich nicht wenig erstaunt über die Ähnlichkeit der Komposition. Eine Zeit lang schmeichelte ich mir mit dieser posthumen Reincarnation; schließlich aber (ich war inzwischen 26 Jahre alt geworden und die jüngstdeutsche Bewegung hatte mich ergriffen) schämte ich mich meiner unbewußten Nachtreterei und verbrannte das Manuskript. Einen Teil der darin enthaltenen Gedichte nahm ich dann in mein Erstlingsbuch „Erlösungen" auf, das ich mit 27 Jahren herausgab.

Die gelehrttuende Schaumschlägerei hat über Richard Dehmels dichterische Persönlichkeit dieses sinnlose Wortgebimmel angestimmt: „Er versuchte der realistisch analysierenden Richtung das spezifische Gewicht wiederzugeben" (R. M. Meyer). Ein wenig klarer werden die zwei in Dehmels Brust hadernden Dichterseelen durch das Abschreiben von zwei bezeichnenden Proben werden. Er hat leidenschaftliche, aber mit all ihrer Glut klare Gedichte geschrieben wie das „Nachtgebet der Braut":

O mein Geliebter — in die Kissen
Bet' ich nach dir, ins Firmament!
O könnt' ich sagen, dürft' er wissen,
Wie meine Einsamkeit mich brennt!
O Welt, wann darf ich ihn umschlingen!
O laß ihn mir im Traume nahn,
Mich wie die Erde um ihn schwingen
Und seinen Sonnenkuß empfahn
Und seine Flammenkräfte trinken,
Ihm Flammen, Flammen wiedersprühn,
O Welt, bis wir zusammensinken
In überirdischem Erglühn!
O Welt des Lichtes, Welt der Wonne!
O Nacht der Sehnsucht, Welt der Qual!
O Traum der Erde: Sonne, Sonne!
O mein Geliebter — mein Gemahl!

Und ein andermal diese Verse, die als Leitspruch dem Bande „Aber die Liebe" voranstehen:

Jedweder Rachen,
Drin Sehnsucht singt,
Ist auch der Rachen, der sie verschlingt.
Aber ob rings von Zähnen umgiert,
Das Leben sitzt und triumphiert.

Dieser Gedanke wird selbst durch ein beigefügtes schreckliches Drachenrachenbild nicht klarer. Dehmel ist einer der vielen unruhvollen Poesiesucher unserer Tage, die aus einer Überbelesenheit in dichterischer Literatur die Abneigung gegen das Überlieferte, leider auch gegen das Klare gesogen haben und nun zur eigenen und unserer Qual nach dem unerhört Neuen, Seltsamen, nur Halbverständlichen ringen. Gegenüber einer fast krankhaften Fülle sich drängender, hastender, vor Hast nicht bis zu Ende gelebter Empfindungen versagt selbst die unerschöpflich scheinende deutsche Dichtersprache, und es klafft eine Lücke zwischen Empfindung und Ausdruck. Daher die Rätselei und Andeutelei in vielen Gedichten Dehmels, besonders in denen, die seinen Bewunderern als die herrlichsten gelten, obgleich sie ihnen so dunkel sind wie den ruhigen Beurteilern. Diese ahnen zwar, was Dehmel mit seinen halbverständlichen Liedern gewollt hat; aber sie ahnen eben nur, wenn sie auch den Klangreiz seiner Sprache empfinden:

Über den Sümpfen.

Wo wohnst du nur, du dunkler Laut,
Du Laut der Gruft?
Was rinnt und raunt durch Schilf und Duft
Und glüht wie Augen durch die Luft,
Durch Rohr und Kraut...
Es lehnt die Nacht am offnen Tor
Und weint und winkt.
Zwei graue Hunde stehn davor
Und lauschen mit geneigtem Ohr,
Wie's klingt
Lockt blinkt

Die unbedingten Dehmel-Schwärmer erstrecken ihre Bewunderung bis auf die fehlenden Satzzeichen in den letzten zwei Versen. Das Urteil derer, die auch solchen Gedichten gegenüber ihrer Sinne Meister bleiben, wird lauten: es klingt wunderbar oder wunderlich, aber es bleibt etwas dunkel, und der lyrische Dichter, der uns sein Lied tief in die bewahrende Seele singen will, darf nicht mehr dunkel lassen, als aller Poesie eigen ist. Viele Gedichte Dehmels sind weniger verständlich als Hölderlins im Wahnsinn gedichtete, und es geht nicht

an, die Schuld des Nichtverstehens immer nur auf den dummen Leser zu schieben. Ähnliche Betrachtungen erweckt ein anderes schönklingendes, auch stimmungsreiches Lied:

Durch die Nacht.

Und immer doch dies dunkle Du,
Und durch die Nacht dies hohle Sausen;
Die Telegraphendrähte brausen,
Ich schreite meiner Heimat zu.

Und Schritt für Schritt dies dunkle Du,
Es scheint von Pol zu Pol zu sausen;
Und tausend Worte hör' ich brausen
Und schreite stumm der Heimat zu.

Den Gipfel der Halbverständlichkeit hat Dehmel in seinen Dichtungen „Zwei Menschen" erreicht. Es sind herrliche Stellen darin, aber noch weit, weit mehr solche, deren Herrlichkeit über unser Begreifen geht. In Versen wie diesen aus dem Schlußliede:

Und Tal und Berge ruhn in bleicher Pracht;
Groß blühn die Sterne durch die Bäume,
Und lautlos über Raum und Räume
Erdehnt ins Leere sich die blaue Nacht

genießen wir die Schönheit der Anschauung und des Ausdrucks; vielleicht aber gilt solcher Genuß für rückständig, denn Dehmel und seine Schwärmer fordern von uns den Genuß auch an dem Ungenießbaren.

Wo Dehmel ohne andre Absicht als die, ein klares, gutes Gedicht zu schaffen, seine Empfindungen ausspricht, da gelingen ihm eben gute Gedichte, wie z. B. in der „Auswahl" die Stücke: Manche Nacht, das schon aufgeführte Nachtgebet der Braut, Anno Domini 1812, Jesus der Künstler, Die stille Stadt, Venus Fantasia, das letzte ein schönes, auch singbares Lied:

Leih mir noch einmal die leichte Sandale,
Sage, wer bist du, holde Gestalt?
Reich' mir die volle, die funkelnde Schale,
Die du mir fülltest so viele Male!
Bist du die Jugend? Werde ich alt?

Erwähnt muß werden Dehmels hervorragendes Geschick der dichterischen Übersetzung; so hat er meisterlich das schwierige Grablied Villons umgedichtet: „Als er nebst Etlichen zum Galgen verurteilt war." Auch der Prosaiker Dehmel ist nicht zu verachten: wer sich an seiner Begeisterungsfähigkeit erfreuen will, der lese den etwas überschwänglichen Brief an Bierbaum im Münchener Musenalmanach für 1894 über Schlafs „Im Frühling". So hat man einst in den Kreisen um Klopstock und im Göttinger Dichterhain geschwärmt. Und der „Hamburger Lästerbrief" an Liliencron (in „Aber die Liebe") ist ein reizend übermütiger Scherz. Dagegen erscheinen seine Versuche im möglichst kindlichen Kinderliede, z. B. im „Wiegenlied für meinen Jungen", wenig echt. Dehmel ist eben gar zu sehr Kunstdichter, um den richtigen Ton für dergleichen zu treffen. Überhaupt muß ausgesprochen werden: Dehmels des oft sprachgewaltigen Dichters Sprachgeschmack ist nicht von der sichersten Art. Wir lassen uns seine Versuche mit neuen Klangnachahmungen wie: „Die Geige machte: ti-flieti-fliet, Die Harfe machte: ti-plinki-plunk" — wie Bürgers hurre hurre hopp hopp hopp — gefallen, ohne sie zu bewundern; wir erheben aber Einspruch gegen solche Sprachverwilderung (nur um des Reimes willen) wie: „Denn du bist ja meine kühne, Süße Lüneburgerüne", oder gegen das „nit" und das „Krönche", das höchstgebildete Menschen plötzlich in ihr höchstes Hochdeutsch mischen.

Als Dramatiker zählt Dehmel nicht; sein Stück „Mitmensch" (1895) liegt jenseit der Kritik.

Am letzten Ende jedoch heißt es auch Dehmel gegenüber: nicht schulmeisterlich mäkeln, sondern verstehen, oder nach seinem eigenen Verlangen:

Laßt uns nur ins Blaue schweifen;
Scheltet nur, wie weit wir's treiben.
Aber ein Band sollte bleiben:
Jeden, wie er strebt, begreifen.

Dehmel strebt zum Höchsten in der Kunst: daran ist nicht zu zweifeln. Er strebt auf selten oder nie zuvor betretenen Wegen: auch das ist sein gutes Dichterrecht. Nur sollte er nicht vergessen, daß alle Kunst, auch die überirdischste, für uns genießende dumme Erdenmenschen bestimmt ist, und sollte uns den Genuß nicht so oft unmöglich machen durch das ziellose Schweifen in den Gefilden des dem gemeinen Verstand Unverständlichen.

Sechstes Kapitel.
Die Offenbarungslyrik.
1. — Einleitung.

Bis hierher hatten wir es mit Dichtern zu tun, nicht durchweg mit großen und Dauer versprechenden, aber immerhin mit Dichtern nach dem uralten Sinne des Wortes Poet als des Schaffenden, dem ein Werk der formenden Kunst vorschwebt und gelingt. Nunmehr gelangen wir zu den Nichtdichtern, die durch ihre sogenannte Dichtung viel höhere oder tiefere, ja unaussprechlich hohe Dinge vollbringen wollen. Das Formen eines Gedichtes, auch des kleinsten, fordert jene seltene Fähigkeit, die man sich seit Jahrtausenden gewöhnt hat Kunst zu nennen. Sie war bis jetzt eine Göttergabe der Wenigen, der Berufenen, und von diesen waren noch weniger auserwählt. Formen ist schwer, vollendete Gedichte gibt es in ganzen Jahrzehnten und von den großen Meistern keine hundert. Den Nichtdichtern unter den Jüngsten und Allerjüngstdeutschen gelingen aber die seltsamen Erzeugnisse, die sie kaum selbst Gedichte zu nennen wagen, in ganzen Bänden, fast jedes Jahr in einem neuen. Man schreibt irgend einen Eindruck nieder, versucht es nicht einmal mit einer festen Form, verschmäht auch meist den Reim, verachtet jeden überkommenen Rhythmus, hält sich aber immer noch an die eine unmodische Überlieferung, daß Poesie anders gedruckt werden muß als Prosa. Bei vielen der „Dichter" des nun folgenden Abschnittes besteht der Unterschied zwischen Poesie und Prosa zum größten Teil nur noch darin, daß ihre gedruckte Poesie mehr weißen Papierrand aufweist als die Prosa. Was sie zu sagen haben, ist nichtig; wie sie es sagen, kunstlos, ja widerkünstlerisch. Es gibt keinen literarisch gebildeten und federgeübten Deutschen, Mann oder Weib, der nicht jeden der nun folgenden Poesieverfertiger ohne weiteres bis zur vollen Täuschung vom Fleck nachahmen könnte. Hierin aber liegt das Todesurteil dieser ganzen Abart jüngstdeutscher Lyrik: eine Kunst, die Jeder ausüben kann, ist keine Kunst, ja sie ist nicht einmal ein Handwerk; denn auch das Handwerk hat die Aufgabe, nützliche und in ihrer Art vollendete Dinge hervorzubringen. Den Lesern, die sich wundern sollten, weshalb auf den nächsten Blättern so viele offenbar völlig wertlose, ja alberne Proben von Nichtdichtern gegeben werden, sei gesagt, daß zur Verwerfung einer ganzen Literaturmode das beweislose Urteil nicht genügt, und daß ohne Proben sich auch der phantasievolle Leser keine Vorstellung von dieser sich Poesie nennenden Schreiberei machen kann.

Trostreich ist die Tatsache, daß dieser Unfug nicht urwüchsig deutscher Herkunft ist. Leider, oder zum Glück, ist die Kenntnis der wahren Väter dieser modischen Lyrik nur bei Wenigen in Deutschland; sonst spräche man überhaupt nicht von einer neuen Stufe deutscher Dichtung, sondern von einer der vielen Nachäffungen französischer Geschmacksmoden. Aus Frankreich stammt diese Mode, die für die Franzosen nicht ganz grundlos, auch nicht ganz nutzlos war, für Deutschland aber jeder Wurzelständigkeit entbehrt. In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts entstand als Nachwirkung des Naturalismus im Roman in Frankreich, d. h. in Paris, eine stürmische Bewegung, allerdings nur unter etwa zwei Dutzend junger Leute, von denen die Hälfte Nichtfranzosen waren, aus dem dumpfen Drange heraus: die ganze französische Kunstlyrik sei nichts wert, sie müsse von Grund aus neu geschaffen werden. Bedenkt man, von welchen unnatürlichen Fesseln des Reims und des Versbaues die französische Lyrik seit Jahrhunderten gelähmt war, so begreift man die Auflehnung der jungfranzösischen Lyriker sehr wohl, z. B. gegen geheiligte sinnlose Regeln, nach denen es bis heute nicht möglich ist, in einem französischen Vers zu sagen: tu es, tu as, tu aimes, il y a, mère et enfants. Diesen seit Malherbe unerschüttert in der französischen Versdichtung herrschenden Zustand zu bekämpfen, war ein verdienstvoller Versuch. Daß er mißlang, lag daran, daß sich unter den jungen französischen Stürmern und Drängern kein einziger bedeutender Dichter befand. Der gewöhnlich als Oberhaupt jener jungfranzösischen Lyrik angesehene Verlaine (1844—1896) hat alle seine wertvolleren Gedichte in den uralten Formen französischer Lyrik geschrieben.

Auch nach England weisen die Spuren dieser Sonderart jüngstdeutscher Lyrik, für die leider bisher kein umfassender Name, nicht einmal ein Fremdwort, geprägt wurde; denn die Bezeichnung „Artisten“ gilt nur für eine kleine Unteruntergattung. Der Name „Ästheten“ ist auch nicht umfassend genug. Ästheten in der Lyrik wie in andern Künsten hatte schon England in den achtziger Jahren erzeugt: die Männlein und Weiblein, die allerhand Geheimniskrämerei mit Kleidermoden, präraefaelitischen Bildern, symbolischen Blumen, namentlich der Sonnenblume, trieben und sich unerhört wichtig dünkten, bis der gesunde englische Menschenverstand sich gegen die schmachtlappige Simpelei auflehnte und das überaus komische Spottsingspiel Patience von William Gilbert mit der reizenden Musik von Sullivan dem lächerlichen, inhaltlosen Getue ein Ende setzte.

Die passendste Benennung dieser „Über die Kunst“ dichtenden Schreiber, die sich anstellen, als hätten sie uns die letzten Geheimnisse nicht nur der Kunst, sondern aller Dinge im Himmel und auf Erden zu offenbaren, wäre etwa: „Offenbarer“, oder nach gebildeterem deutschen Sprachgebrauch: „Apokalyptiker“. Zur Abwechslung könnte man sie auch „Eleusinier“ nennen, denn ihr ganzes Gebaren ist so, als hätten sie uns zum mindesten die eleusinischen Mysterien kundzutun. Daß dies nicht mit der armen, der plumpen Sprak der bisherigen deutschen endlich überwundenen Dichtung möglich ist, kann doch nur der unheilbar Rückständige oder Böswillige bezweifeln. So haben sie denn eine Geheimsprache erfunden, die erlernt werden muß wie irgend eine Fremdsprache, und es ist die höchste Zeit, daß einer dieser Apokalyptiker uns Nichtgeweihten durch Grammatik und Wörterbuch der dichterischen Offenbarungsprache eine der Pforten zum Verständnis ihrer Geheimpoesie auftue. Natürlich genügen so erlauchten Geistern auch die üblichen Formen des Buchdrucks nicht mehr. Allerhand Schnörkeleien und Geckereien müssen dazu dienen, das Geheimnis dieser neuen Kunst zu vertiefen. Seitenzahlen dürfen, wie schon erwähnt, nicht mehr stehen, wo man sie sucht, sondern irgendwo anders: an der Seite, unten, in der Mitte, durch Rankenwerk und Entstellung der Zifferzeichen unlesbar gemacht. Die Meister vom Stuhle lassen die Seitenzahlen ganz weg. Neuartige Druckschriften werden erfunden, eine immer unklarer als die andre, und für den Hohenpriester dieser neuen lyrischen Kirche, Stefan George, wurde ein nach ihm „STG-Schrift“ genanntes Alphabet gegossen. Jeder dieser Apokalyptiker bemüht sich um eine eigene Rechtschreibung, um eine möglichst tiefsinnige, z. B. indem er statt Dasein schreibt „Da-Sein“ und dadurch Abgründe von Poesie, Philosophie, Mystik und Theosophie ahnen läßt. Der Nichtgeweihte wird durch all dies Gaukelspiel mit nichtigen Äußerlichkeiten weit mehr an die Künste des Zirkus, so z. B. an die berühmten Gliederverrenkungsmeister der Truppe Hanlon Lee erinnert als an die Ausüber der Dichtkunst. Einer unserer gesunden Lyriker, Salus, hat mit gutem Humor diese Gaukelkünste mit dem Kugelspiel eines geschickten Akrobaten verglichen:

Ihr hört die Kugeln singen,
Ihr hört die Bälle klingen,
O, wundersüßee Klang!
Ein Zauber in den Lüften!

Von Faeben, Klängen, Düften
Wied euch die Seele bang.
Ihe wollt auch Sinn beim Spiele?
Entfesselte Gefühle,

Ein lyrisch Dichterlied?
O, Undank ohne gle chen!
Wahrhaftig, sie entweichen,
Und ich bin matt und müd!

Noch wirksamer hat Christian Morgenstern, der selbst vorübergehend ein wenig der Offenbarungslyrik verfallen war, in seinem überwältigend komischen Büchlein „Galgenlieder“ das Getue der deutschen Symbolisten verspottet, und wenn Lächerlichkeit tötete, was aber nicht der Fall ist, dann hätte er diese ganze Gattung vernichtet. In manchen seiner tollsten Spottlieder ist weit mehr Verstand, ja Dichtung als in ganzen Bänden der Apokalyptiker. Aus vielen köstlichen Stücken sei schon hier eines wiedergegeben, das nur zum Schluß etwas unsymbolisch wird:

Das ästhetische Wiesel.

Ein Wiesel
saß auf einem Kiesel
inmitten Bachgeriesel.
Wißt Ihr

Weshalb?
Das Mondkalb
verriet es mie
im Stillen:

Das raffinier-
te Tiee
Tat's um des Reimes Willen.

Liest man pflichtmäßig einige Dutzend Bände der Apokalyptiker, der „Nüancenmenschen mit höchst differenziertem Seelenleben“, so stellt man sich diese jüngeren oder älteren Jünglinge vor, wie sie „streng und ernst, nach alter Sitte, mit langsam abgemessnem Schritte“, angetan mit weißen oder je nach der mehr düster „nüancierten“ Seelenstimmung mit nachtschwarzen, wallenden Gewändern einherschreiten, Lilien, Orchideen oder andere Blumen von erprobter Geheimbedeutung in den mageren, durchsichtig verklärten Händen, hohläugig, mit fahlen Wangen, — und man hört sie leise Gebete zu den ewigen Göttern der Schönheit und Kunst flüstern. Man dürfte sich nicht allzu sehr wundern, wenn ihnen langsam Cherubsflügel wüchsen und ein güldener Heiligenschein ihre priesterlichen Dichterstirnen umzirkelte. Betrachtet man dann aber diese ganz und gar sublimen Apokalyptiker im bürgerlichen Erdenleben, so sind sie sämtlich ganz gesunde junge Leute, wissen aus Erfahrung, was ein Frühschoppen ist, wissen noch vieles andere aus dieser unverklärten Erdenwelt, sind sogar königlich preußische oder großherzoglich badische, hessische u. s. w. Referendare, Assessoren, Rechtsanwälte, oder auch nützliche Apotheker, Klavierlehrer und dergleichen mehr, und die Cherubsflügel würden ihnen gar unbequem unter oder über einem Frack nach der neuesten Mode stehen. In hohem Grade lächerlich klingt es, wenn man in manchen Darstellungen dieser Dichtungsmode auf jeder Seite ein paarmal das nichtssagende Modewort „Dekadenten“ über all diese kerngesunden Männer liest. Von allen Stillosigkeiten unserer Zeit ist ja gerade der Gegensatz zwischen dem sublimen Getue und dem derbgenießenden Erdenwallen dieser apokalyptischen Lyriker die größte.

Mit vollem Bewußtsein treiben diese angeblichen Umwälzer der Dichtung ihre Geheimkunst als eine Angelegenheit, die das Volk, die Gebildetsten eingerechnet, nichts angehe. Ihre Werke erschienen ursprünglich in den „Blättern für die Kunst“ unter Ausschluß der Öffentlichkeit „für eine auserwählte Gemeinschaft von Künstlern und Kunstanhängern“. Da ihnen aber trotz aller „Sublimität“ immer noch ein peinlicher Erdenrest anhaftete, z. B. der Trieb, auch bei uns nichtgeweihten, gemeinen Sterblichen bekannt zu werden, so ließen sie sich später dazu hinab, ihre Offenbarungen in verkäuflichen Büchern herauszugeben; ja sie verrieten sogar die Mysterien der geheimen Blätter für die Kunst, indem sie zwei Bände „Auslese aus den Jahren 1892—1898 und 1898—1904“ veröffentlichten. Die Hauptmitarbeiter der Blätter für die Kunst waren: Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Leopold Andrian, Max Dauthendey, Karl Gustav Vollmöller und andere, von denen einige auf den folgenden Blättern näher betrachtet werden sollen. Über ihre Dunkelheit sagen die Apokalyptiker in den Blättern für die Kunst, was zugleich als Probe ihres Prosastils dienen mag:

Heiliges dunkel, heilige nacht, da du auf unser selbst uns weisest, fühlen wir stolz und schaudernd in uns die blüten alles lebens keimen. was das wissen von uns selbee reicher und tiefee bildet, das schweigende geheimnis schwerer worte und ferner klänge, das läßt von allem fremdem leben die hüllen fallen. nur wenn wir uns erfassen erfassen wir das all. pan atee, das geoße Licht, löscht alle einzelflammen. — So mag es kommen daß unsee heiligtümer tief drunten im dunklen hain sich erheben — daß unsee feste an den schweigenden wassern in die beeauschte stille des sternenhimmels klingen. (Karl Wolfskehl.)

Denen aber, die in dergleichen Spielereien sogleich eine ernst zu nehmende, kanzleimäßig zu buchende „Strömung“ erblicken, sei die nüchtern mathematische Tatsache nicht vorenthalten, daß diese ganze Literatur sich im allerengsten Kreise, man könnte sagen durch Inzucht, entwickelt, und daß ihre Bücher nur in wenigen hundert Abdrücken hergestellt, in noch weniger verbreitet sind. Für Büchersammler werden die schrullenhaft gedruckten Bände der Apokalyptiker einst zu seltenen Kostbarkeiten werden; für die Entfaltung der deutschen Lyrik sind sie bis jetzt ohne den geringsten Einfluß geblieben. Einer, auf den die Offenbarungslyrik ein wenig abgefärbt hat, Cäsar Flaischlen, hat die Verse geschrieben, die den Nagel auf den Kopf treffen:

Man glaubt, den Erdball zu bewegen, Und ach, es kräht kein Hahn danach.

Siebentes Kapitel.

Die Offenbarungslyrik.

2. — Mombert. — Dauthendey. — Rilke. — Schaukal. — Die „Artisten". — George, usw.

Einer der meistgenannten Offenbarungsdichter ist **Albert Mombert**, geb. 1872 in Karlsruhe. Er besitzt alle Eigenschaften des lyrischen Dichters bis auf die eine: er kann kein Gedicht machen! Er sieht und empfindet wie ein Dichter, mit starker Anschauungskraft und aus vollem Herzen. Er sieht noch mehr, als er empfindet: es flirrt und schwirrt vor seinen innern Augen von dichterischen Bildern. Er beherrscht auch die Sprache, prägt scharf und neu, oft gar zu neu, so „Sonne" als ein männliches Wort — und doch entsteht kein Gedicht, sondern nur ein Bild. Hier ist z. B. eins der Mombertschen Gedichte:

Eine Gestalt fliegt hinter uns her.
Die bläst eine goldene Posaune.
Sie durchschallt das blaue Äthermeer.

Wenn dies ein Gedicht ist, so gibt es keinen gebildeten Deutschen, der nicht jährlich einige hundert solcher Gedichte machen könnte.

Der Kern seiner Dichtungsart ist, so widerspruchsvoll es klingt, die bildreiche Unverständlichkeit. Dies kann nur durch Proben begreifbar werden:

Zwei eherne Lippen schweben über der Welt
Als Urgebirge träumend hingestellt —
Der Wollust ewiger Mund ist mein Denkstein.

———

Allabendlich im Nebel,
Husch ich scheu zum Krämer,
Brot und Käs,
Damit der heilige Sonnengeist gedeihe.
Im Winkel eines Winterhofs verkrochen
Bei der Müllgrube
Hör' ich nun zufriednes Schmatzen.

———

Das Lied, das Lied,
Das also über die Wolken flieht,
Ein zitternder Strahl
In diesem dunklen Erdental.
Auch das Meer weiß nichts davon,
Von dieser blutenden Weite
Im engen Sterbekleide.
Und ich habe keinen Sohn.

Vielleicht versteht der Dichter selbst diese und alle andern ähnlichen „Gedichte"; ob außer ihm noch einer, ist zweifelhaft. — Seine Gedichtsammlungen heißen: Tag und Nacht, Der Glühende, Die Schöpfung, Der Denker, Die Blüte, Das Chaos, Der Sonne-Geist (zwischen 1894 und 1905).

Am nächsten mit Mombert verwandt ist **Maximilian Dauthendey** aus Würzburg, geb. 1867. Gedichtsammlungen: Ultraviolet, Die schwarze Sonne, Die ewige Hochzeit, Der brennende Kalender. Schon seine Titel versteht man nicht, auch könnte man sie beliebig vertauschen, z. B. ohne Schaden sagen: Die brennende Hochzeit und Der ewige Kalender. Seine Verssprache ist eine Mischung von Ossianischer blumiger Prosa und kindlichen Bonbongedichtchen, nur daß dies beides verständlicher ist, als was Dauthendey für Lyrik hält. Von welcher Art seine dichterische Hohlheit und flimmernde Unverständlichkeit sind, können auch nur ein paar Proben, beliebig herausgegriffen, zeigen:

Die Welt war ein Theater alt und gut,
Sonn' und Sterne hingen als Lampen dort;
Nun ist mir die Welt ein vergessener Ort,
Die Sonne wurde mein Tropfen Blut, die Sterne meiner Wonne Tränen.

———

Die Äste der Bäume sind Flöten geworden,
Die Vögel begleiten mich.
Auf der Welt habe ich nur einen Weg,
Den, auf dem du mir entgegenkommst.
Deine Augen machen meinen Tag;
Sie sitzen wie ein Königspaar,
Und wer an ihnen vorübergeht,
Legt Stirn und Herz vor ihnen nieder.

———

Jetzt wachsen Rosen Pfund bei Pfund,
Man pflegt sie am Busen
Und trägt sie im Mund
Dem Dichter sind sie wie Musen. —
— Die Mädchen schauen errötend auf,
Die Rose tut Jede gut kleiden,
So daß Rosen die Mädchen beneiden.

Natürlich gibt es auch um Dauthendey eine Schar andächtiger Verehrer, die besonders seine Sprache bewundern, z. B. Perlen wie „kriechende, moorbraune Stille", „aufkreischende

Blüten", „Schrecken verknöchert das Schweigen". Auch ein „herrisches, hochgeschwungenes Schweigen" gibt es bei ihm, und „die Stille spannt sich in flachen Teppichen zur Höhe".

Die Offenbarungslyrik kennt keine Länderschranken; darum folgen, abgelöst von dem Kapitel der österreichischen Lyriker, schon hier zwei Apokalyptiker aus den Ländern südöstlich von Bodenbach. Unter den Österreichern gebührt einstweilen die Krone der lyrischen Rätselei dem Prager **Rainer Maria Rilke**, geb. 1875. Sein Erkennungszeichen ist eine sanfte musikalische Unverständlichkeit. „Sinnlosigkeit" wagt man nicht zu sagen; denn wer weiß, vielleicht schlummert in seinen Gedichten (Hauptsammlung: „Mir zur Feier", 1900) ein unerhörter Tiefsinn, den aber nur Leser mit den letzten lyrisch-mystischen Weihen ergründen können. Hin und wieder versteht auch der reine Tor eines seiner Gedichte beinah; aber wenn er es nun verstanden hat —? Gewöhnlich singt oder sinnt Rilke in solchen Gedichten:

Ihr Mädchen seid wie die Kähne,
Und an die Ufer der Stunden
Seid ihr immer gebunden, —
Darum bleibt ihr so bleich;
Ohne hinzudenken,
Wollt ihr den Winden euch schenken:
Euer Traum ist der Teich.
Manchmal nimmt euch der Strandwind
Mit, — bis die Ketten (?) gespannt sind,
Und dann liebt ihr ihn. —

Ich möchte werden wie die ganz Geheimen:
Nicht auf der Stirne die Gedanken denken,
Nur eine Sehnsucht reichen in den Reimen,
Mit allen Blicken nur ein leises Keimen,
Mit meinem Schweigen nur ein Schauern schenken.
Nicht mehr verraten und nicht ganz verschanzen
Und einsam bleiben; denn so tun die Ganzen. —

Rilke findet also seine Schreibweise noch nicht geheim genug, noch nicht wie die der „Ganzen".

In ähnliches Dichterdunkel möchte uns **Richard Schaukal**, geb. 1874 in Brünn, führen. Lyrisch nicht unbegabt, hat er die einfache Perle des Liedes mit dem bunten Tand der gereimten und ungereimten Prosa vertauscht. Er ist einer der um jeden Preis Neuen, denen z. B. die alte Zeichensetzung nicht genügt: weg mit dem lyrischen gemein deutschen Komma, es lebe das mystische aus dem Griechischen entlehnte Zeichen des hochgestellten Punktes! Wilde Vergleiche erschrecken uns:

Dein Mund wenn er Alltagsdinge erzählt
Ist ein Rothengst der im Geschirr sich quält. —
Die Gedanken gehen
Wie auf Schleicherzehen
Zu dem Hafen meiner Träumerzille.

Man kann sich eines Lächelns nicht enthalten, wenn man bei Schaukal auf die Verse trifft:

Unser Leben ist ohne Größe
Und rascheinde Worte
Verdecken die Blöße.

Oder auch auf ein Gedichtchen wie dieses:

Die Zeit der kleinen Lieder
Verging,
Die Zeit, da mir der Flieder
Voll Tau und Sonne hing.
Meine Seele ist mager worden
Und bleich.
Sie hat den Ritterorden
Vom andern Reich.

Bevor wir uns nun erwartungsvoll dem Allerheiligsten dieser „Geheimen" und „Ganzen" nahen, sei noch eine heitere Abschweifung gemacht auf ein vor der Hand noch kleines Gebiet, das sich aber zu erweitern verspricht: die **Holzische Schule**. Sie nennen sich selbst oder man hat sie genannt: die „Artisten", was nach dem Sprachgebrauch des Zirkus Akrobaten und andre Gaukler bedeutet, ohne Fremdwort am besten durch Künsteler, beileibe nicht Künstler, übersetzt wird. Ganz zutreffend ist ihre Bezeichnung als Holzische Schule nicht, denn nachweislich haben auch die französischen „Dekadenten und Symbolisten" starken Einfluß auf diese Art von Dichtern geübt, zum Teil schon ein halbes Jahrzehnt vor dem Erscheinen von Holzens gefährlichem „Phantasus" (vgl. S. 1024). Für die Literatur als Anliegen eines Volkes oder auch nur der Gebildetsten kommen sie überhaupt nicht in Betracht; sie wollen es auch garnicht, und ein ihnen sehr nahe stehender Dichter, Schaukal, wiederholt als Wahlspruch ein Wort des Franzosen Stendhal: „Ich schreibe für hundert Leser." Sie besaßen früher eine eigene Zeitschrift, die Blätter für Kunst, in der sie nur für einander dichteten; sie haben später ein Jahrbuch Avalun herausgegeben: die beiden wichtigsten Fundgruben für diese gekünstelte Dichtung; selbstverständlich mit überwucherndem Buchschmuck,

oft dem Einzigen, was wie Kunst aussieht. Am meisten erinnern sie an die Nachahmer Opitzens, der selbst ein Nachahmer Ronsards war. Wer von den französischen Neutönern zu ihren deutschen Nachahmern kommt, merkt außer dem der Sprache kaum einen Unterschied. Wie einst Zola für die deutschen Naturalisten des Romanes, so ist für die deutschen Dekadenten und Symbolisten Mallarmé (1842—1902) das leuchtende Vorbild. Daneben treten auch uralte harmlose Spielereien auf wie die Nachahmung gedichteter Bildmuster, der Glocken, Kelche usw. bei den Nürnberger Spielzeugdichtern Klaj und Genossen (vgl. S. 263—270). Von Christian Morgenstern, einem vielseitig begabten Schalk, gibt es ein Gedicht „Abendläuten", dessen Versordnung eine Glocke bildet. Irgendein Stück bleibender Poesie ist bisher aus dieser ganzen Dichterspielschule nicht hervorgegangen, so daß einige Proben zur Kennzeichnung genügen.

Heinrich Lautensack (geb. 1881 in Vilshofen) vollbringt Gedichte wie dieses in nur drei Worten inhaltschwer:

Sterben . . .
starre . . .
dunkel . . .

und das prächtig geschmückte Jahrbuch Avalun druckt dieses Kunstwerk ab. Ein anderes, noch bedeutsameres Gedicht dieses sehr bequemen jungen Mannes lautet:

Abend.

Auf dunklen sammetwinden treibt	der abend atmet schwer.
ein weißes lied;	Glocken: die Träume des MONDS!

Wem dies gar zu wenig Poesie dünkt, der mag sich entschädigen an der buchstäblich wiedergegebenen, wahrscheinlich sehr tiefsinnigen Rechtschreibung.

Ein anderer dieser „Artisten" heißt Ernst Schur (geb. 1876 in Kiel); sein Hauptgedichtband führt den herzbewegenden Titel: „Seht, es sind Schmerzen, an denen wir leiden!" (1897). Schur ist einer der interpunktionsreichsten Dichter. Sein Buch hat zwar keine Seitenzahlen, dafür herrscht aber eine wahre Schwelgerei in allen erdenklichen Druckerkünsten. Die Gedichte fangen bald oben auf der Seite, bald in der Mitte oder unten an, und die Pracht der Interpunktion läßt sich aus dieser Probe nur ahnen:

Blutend hebt der Blick sich, der dich sucht — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
— — bleibe —
— — — — — —
— fleht —
? — — — schon entglitten — — — — ?

In welche Purpurtiefe des Gedankenmeeres lassen uns diese 37 Gedankenstriche blicken! Dabei ist Schur trotz all diesem Firlefanz nicht nur ein dichterisch empfindender Mensch, sondern ein feinsinniger Würdiger der Kunst, wie seine Bücher über Tolstoi und sogar über den Buchschmuck beweisen. Leider sind ihm Äußerlichkeiten und Getue noch wichtiger als der Kern aller Kunst.

Die ganz strengen Nachahmer des vielwandelbaren Arno Holz sind von andrer Art, so zu sagen erfreulicher, denn sie sind, wie ihr Meister, gutgelaunt und trotz allem nicht langweilig zu lesen; freiwilliger oder unfreiwilliger toller Witz entschädigt für den völligen Mangel an dichterischem Gehalt. Eine vollständige Liste dieser spaßigen Schriftsteller ist überflüssig: sie unterscheiden sich nicht wesentlich von einander und in der Form kaum merklich von Holz im Phantasus. Da ist der Buchhändler Reinhard Piper (geb. 1879 in Penzlin), der Verfertiger dieses Gedichtes:

Was mein Zweck ist!	Buchhandlungsgehilfe zu werden.	Und die Zähne gelb geworden sind,
Von Jahr zu Jahr	Dann,	Ruhig den Tod hinzunehmen
Ein immer vollkommnerer	Wenn die Haare grau	Und die Seligkeit.

Dies auf herrlichem Papier gedruckt und umgeben von köstlichem Buchschmuck im „Avalun"!

Zu dieser Gruppe gehört ferner Robert Reß aus Prag (geb. 1871), in dessen reizend ausgestatteten Bändchen Dinge stehen und durchaus Gedichte heißen wollen, wie dieses:

Langsam fließt und schwer und dicht der Vorhang hinter fernen Schritten.
Aus der roten Landschaft
Trete ich unter die dunklen Dorf-
kastanien.
„Guten Abend!"
Meine Stimme klingt fremd.
Die alten Leute sehn mir nach.

Oder sollte nicht am Ende den Kranz verdienen **Georg Stolzenberg** (geb. 1857 in Berlin) mit seinen drei Bändchen „Neues Leben", in denen sich als eins unter hundert gleichwertigen dieses Kunsterzeugnis findet:

Früh sang ich drei Liebeslieder
über den schmelzenden Schnee
in die weiche Luft.
Mittags war ich so hungrig;
fast fielen mir die Träume in die Erbsen.
Ich stopfte.
Jetzt scheint der Mond.
Aus meinem Herzen
schreien dreihundert Kater.

Offenbar von dem Ehrgeiz, es Holz noch zuvorzutun, wird einer seiner Schüler gepeitscht: **Rudolf Martens**, geb. 1868 in Berlin, der Verfasser dieser sowohl Mitleid wie Schrecken erregenden Dichtung:

Einst
war meine Seele ein Lämmchen.
Sie packten es,
schoren ihm gierig seinen weißen Flaum
und auf sein rosiges Schnuffelschnäuzchen schlugen
sie mit Knütteln.
Sein jämmerliches Weinen
rührte sie nicht.
Aus meinen Schwielen
wurden Schuppen.
Ich wuchs zum grünen Drachen mit langer Krokodil-
schnauze,
unter jedem Zahn eine Giftdrüse.
Ich beiße alle in den Bauch!
Sie weichen mir aus.
Ich bin böse, unchristlich und überhaupt ein Gemüts-
mensch.

Erst nach dieser Abschweifung in die überwältigende Komik, die für Ernst genommen werden will, hat man den Mut, die Dichtung zu betrachten, die frei von den dünnsten Strählchen Humor nur Feierlichkeit sein will und Feierlichkeit fordert, aber durchaus andre Empfindungen bei jedem noch nicht ganz Erleuchteten weckt. **Stefan George** heißt der Versbauer, durch den diese ganze sich Dichtung nennende Hantierung einen nicht so leicht zu übergipfelnden Gipfel erklommen hat: die Dichtung derer, die nicht dichten können. Er wurde 1865 in Bingen geboren und hat seit 1893 bis jetzt an Sammlungen veröffentlicht: Algabal, Sagen und Sänge, Jahr der Seele, Die Bücher der Hirten, Der Teppich des Lebens, Die Lieder von Traum und Tod. Tröstlich ist an dieser Erscheinung, daß dergleichen aus deutschem Boden nicht erwuchs: George ist ein gelehriger Schüler der symbolistischen Franzosen zu Ende der 80er Jahre. Er hat anscheinend Mallarmé verstanden, denn er hat diesen Schriftsteller übersetzt, dessen bloßen Wortsinn selbst die klügsten Franzosen nicht zu verstehen bekennen. Wer Mallarmés Gedichte kennt, dazu die von Rimbaud, Ghil, Kahn, Moréas, Corbière, Laforgue und einigen anderen (vgl. E. Engel: Geschichte der französischen Literatur, 6. Aufl. S. 543), der kennt den Stammbaum Stefan Georges.

Als Probe diene sein „Lämmer"-Lied:

Zu dunkler schwemme ziehn aus breiter lichtung
Nach tagen von erinnerungschwerem dämmer
In halbvergessner schönheit fahler dichtung
Hin durch die wiesen wellen weißer lämmer.

Lämmer der sonnenlust und mondesschmerzen,
Ihr keiner ferngeahnten schätze spürer!
Lämmer ein wenig leer und eitle herzen
Stolz auf die güldnen glocken eurer führer!

Alternde uns! in eurem geiste junge!
Lämmer von freuden die für uns erkühlen
Lämmer mit schwerem schritt' mit leichtem sprunge
Mit einem heut kaum mehr begriffnen fühlen!

Vorsichtige! vor keinen hängen scheue!
Lämmer der wolumfriedigten zisternen
Lämmer zu alter doch bewährter treue
Lämmer der schreckenlosen fernen!

Hier haben wir ein Musterstück der ganzen Gattung: feierlicher Unsinn in wohlgefügten Versen; in einer Sprache, die sich quält, Siriusfernen und Abgrundtiefen ahnen zu lassen, zugleich durch das Gebimmel des Anlautreims das Ohr zu bezaubern. Das Gefährliche an George ist: er hat Form, während Mombert und seine Nachahmer meist auf Reim und festen Rhythmus verzichten. Georges feierlich wellende, wallende, lallende, lullende Verse klingen so, als müsse dahinter eine wundersame, den Sinnen erdenhafter Sterblicher

leider nicht vernehmliche Poesie schlummern; und es gibt auch unter seinen Lesern einige, die dieses Dichtungskaisers „neue Kleider“ deutlich sehen und darob in Verzückung geraten. Der Geschichtschreiber aber kann nur wie das offenherzige Kindlein in Andersens Märchen ausrufen: „Dieser Kaiser hat ja garnichts an!“ Er kann aber nicht nach Fuldas „Talisman“ hinzufügen: „Du bleibst der Kaiser selbst in Unterhosen.“

Dabei scheint George selbst schwer an seinem Schicksalsberuf zu leiden, denn ganz erreicht selbst er sein Ideal der vollkommen unverständlichen Dichtung doch nicht:

Lieder, wie ich gern sie sänge,
Darf ich, freunde! noch nicht singen,
Nur dies flüchtige gedränge
Scheuer reime will gelingen.

Dieser von George beklagte tragische Mangel rührt daher, daß er und seines Gleichen sich bis auf weiteres immer noch der deutschen, überhaupt einer menschlichen Sprache bedienen müssen, um ihre unergründlichen Gedanken zu äußern. Aber wozu überhaupt sprechen? Ja wozu die abgedroschene Gewohnheit des Denkens? Könnten sie nicht von Tieck lernen: „Süße Liebe denkt in Tönen, denn Gedanken stehn zu fern“?

Braucht gesagt zu werden, daß einem Dichter von der Erhabenheit Georges die gewöhnlichen Mittel des Buchdrucks nicht genügen? Schon die Titel seiner Bücher sind vor Schnörkeleien kaum zu entziffern; eine besondere Schrift mit seltsamen Buchstaben mußte gegossen werden (vgl. S. 1050); die Satzzeichen Goethes und Schillers, besonders das Komma, sind zu gemein für einen solchen Dichter, und man staunt, daß er seine Verse in der Quere, nicht von oben nach unten wie die Chinesen, oder, der Symbolik wegen, von unten nach oben drucken läßt. Solches bleibt vielleicht einer noch höheren Entwickelungstufe vorbehalten, auf der er endlich Lieder singen kann, „wie er gern sie sänge“.

Hat der Unsinn diese Höhe erreicht, so ist sein Absturz sicher; denn es ist dafür gesorgt, daß auch die Bäume des Unsinns nicht in den Himmel wachsen. Das Heilmittel für diese Krankheit steckt in dem Kräutlein Humor, das mit dem Gewürz Spott angemacht gar kräftig wirkt. Aus den Reihen derer, die eine Zeitlang selbst an den Modekrankheiten unserer Lyrik gelitten haben, ist ihr Rächer erstanden: **Christian Morgenstern** (geb. in München 1871), ein junger Meister der Form und empfindungsreicher Dichter, der sich in manchen Stilen versucht, aber seinen eigenen noch nicht sicher gefunden hat. Wohl aber hat er ein Auge für die tolle Lächerlichkeit der priesterfeierlichen Gebärde dichtender Nichtdichter, und so hat er, den ein starker Hang zur Parodie treibt, z. B. in der Sammlung „Der grüne Leuchter“, kürzlich in dem Bändchen „Galgenlieder“ (1905) ein Gedicht veröffentlicht, das (nach seiner Versicherung) zwar kein spaßiges Seitenstück zu Georges „Lämmern“ sein sollte, aber ganz wie ein solches wirkt:

Das Mondschaf.

Das Mondschaf steht auf weiter Flur.
Es harrt und harrt der großen Schur.
Das Mondschaf.

Das Mondschaf rupft sich einen Halm
Und geht dann heim auf seine Alm.
Das Mondschaf.

Das Mondschaf spricht zu sich im Traum:
„Ich bin des Weltalls dunkler Raum.“
Das Mondschaf.

Das Mondschaf liegt am Morgen tot.
Sein Leib ist weiß, die Sonn' ist rot.
Das Mondschaf.

Auch mit dem alten Horaz hat Morgenstern seinen Spaß getrieben: im Horatius travestitus (1897), einem glänzend gelungenen Studentenscherz.

Daß er sogar in solchen Formen ein Dichter bleibt, die bei andern langweilig oder lächerlich wirken, beweist das Bildchen:

Fester Schnee.

Aus silbergrauen Gründen tritt
ein schlankes Reh
im winterlichen Wald
und prüft vorsichtig, Schritt für Schritt,
den reinen, kühlen, frischgefallenen Schnee.
Und deiner denk ich, zierlichste Gestalt.

Morgensterns Gedichtsammlungen seit 1895, heißen: In Phanta's Schloß, Auf vielen Wegen, Ich und die Welt, Ein Sommer, Und aber ründet sich ein Kranz, Neue Gedichte.

Achtes Kapitel.

Jungösterreich in der Lyrik.

Salus. — Adler. — Hango. — Donath. — Claar.

Auf den Versuch, gemeinsame Merkmale der lebenden österreichischen Lyriker herauszuquälen, wird hier verzichtet: solche scheinwissenschaftliche Angleichungen sind ohne gewaltsame Verallgemeinerungen nicht möglich. Vielleicht darf man sagen, daß den Österreichern von heute, ähnlich wie denen vor 70 Jahren, eine reichere Farbenfülle in den Stoffen eigen, daß sich hier und da auch eine saftvollere Sprache, ein weicher hinfließender, klangvollerer Rhythmus hörbar macht. Sonst aber ist die deutschländisch-österreichische Gemeinschaft in der Literatur heute so vollkommen, daß weniger noch als früher anders als zur bequemeren Übersicht von einer österreichischen Dichtung gesprochen werden darf, die mundartliche natürlich ausgenommen. Will man aber die österreichischen Dichter in Vers und Prosa einmal fast vollzählig beisammen sehen und in auserlesenen Proben genießen, so lese man das von dem begabten Adolf Donath (vgl. S. 1058) als Huldigung zu Liliencrons 60. Geburtstag herausgegebene reichhaltige Werk: „Österreichische Dichter" (1904), das bleibenden Wert hat.

An die Spitze der jüngstösterreichischen Lyriker gehört **Hugo Salus** aus Böhmisch-Leipa, geb. am 3. August 1866. Er lebt als Arzt in Prag, wohl der einzige Arzt unter den Lyrikern der Gegenwart. Er erinnert uns an den großen Arzt und echten Dichter Volkmann (vgl. S. 909) und läßt uns bedenken, daß Dichter mit einem so verantwortungsvollen Menschheitsamt nicht zu lyrischen Kunststückchen und gemachtem Tiefsinn aufgelegt sein werden. Unter den Symbolisten, Dekadenten, Artisten, Ästheten und wie sonst diese Parisischen Modebenennungen lauten, steht kein Arzt. Salus ist den meisten Lesern besser aus Beiträgen für die „Jugend" und andre Zeitschriften bekannt als aus seinen Gedichtsammlungen. Das ist schade, denn gerade seine schönsten Gedichte eignen sich nicht für Zeitschriften, und die sich dafür eignen, verzerren sein dichterisches Bild. Er ist ein Sänger und ein Bildner, und die Beimischung des goldigen Humors gibt keinen schlechten Dreiklang:

Aus der Sprache sprödem Marmor
Form' ich lyrische Statuetten,
Hüte mich vor groben Ecken,
Mehr noch vor zu weichen Glätten.

Als sein Hauptkennzeichen darf gelten die Kraft des lyrischen Ausschöpfens eines Bildes oder inneren Erlebnisses.

In dem Auswahlband aus seinen Sammlungen: Gedichte, Neue Gedichte, Ehefrühling, Reigen, Neue Garben, Ernte, stehen mehr in sich vollendete kleine Kunstwerke als in einigen Dutzend Bänden bekannterer Lyriker und machen die Auslese einiger Proben schwer. Den Sänger und Bildner erkennen wir in dem „Liedchen":

Unter dem Schirmchen aus blutroter Seide
Wandelt sie glutübergossen einher
In ihrem blühenden Frühlingskleide,
Wie wenn der Frühling ein Mädchen wäe.
Und, verirrt von blumigen Wegen,
Gaukelt ein Schmetterling vor ihr her,
Und ein Knabe staunt ihr entgegen,
Wie wenn das Mädchen ein Frühling wär.

Es ergreift uns doch noch stärker als aus dem Mund eines nur dichtenden Dichters, wenn dieser dichtende Bekämpfer des Todes an Arthur Fitger, den Besinger des Todes (vgl. S. 998), seinen schwungvollen Hymnus „Das Leben" richtet:

Meiner Seele, der mutig ringenden,
Ist die Freude am Leben Gebot.
Mögen die Andern mit mutig klingenden
Rhythmen singen den sichelschwingenden
Göttlichen Tod:
Leben ist Meister, Tod ist Geselle,
Steht vor dem Hause, ein Bettler, gebückt,
Ob nicht das stolze Leben zur Schwelle
Gaben ihm schickt.

Als der schönste der Liederbände von Salus muß der **Ehefrühling** (1900) gelten, der uns so recht den Wandel der Familienlyrik seit Chamisso und Rückert beweist. Die Gefühle sind dieselben geblieben, ihr Ausdruck aber klingt wie aus einer andern Welt. Er ist nicht minder innig als bei unsern alten Liebe- und Ehedichtern, aber er ist freier von Empfindsamkeit:

Im stillen Hafen.

Dies ist mein Glück: in allen Bitternissen
Des Seins daheim mein junges Weib zu wissen,
Das mädchenhaft und hold und lieb und ein
Nichts anderes wünscht als mein, nur mein zu sein;

Das weich ihr Haar anschmiegt an meine Wange
Und mir vertrauend, wie ein frommes Kind,
Mit feuchten Augen, die voll Güte sind,
Für Gaben dankt, die — ich empfange.

Auch die „Novellen eines Lyrikers" (1904), keine eigentlichen Novellen, sondern seine kleine Federzeichnungen in wunderzarter Sprache, und sein Drama „Susanna" verdienen liebevolle Erwähnung. Sie runden das Bild dieses reifen Künstlers, den dünkelhaft schulmeisternde, feineren Kunstverständnisses bare Literaturbenörgelung in eine „neue Dilettantenschule" einzuschachteln sich unterstanden hat.

Neben Salus steht sein Landsmann **Friedrich Adler** aus Amschelberg (geb. 1857) als einer der österreichischen Dichter mit starkem lyrischen Ton und sicherer Beherrschung der reifen Kunstform. Im Gesange wie im beschwingten Gedankenliede wirkt er in der ersten Reihe derer, die Kunst, nicht Kunststücke machen; der Gesunden und Ehrlichen, die ihren Weg ohne geckenhaftes Getue gehen. Der Raum zwingt zur Wahl eines seiner kürzesten Stücke:

Alles in Blüte, alles in Schimmer!
Ist das dieselbe Sonne noch immer,
Die sonst ich sah?
Hör' ich die düstre Frage des Weisen:
Ist ein Lebendiger glücklich zu preisen?
Ich rufe: ja!

Tückische Nebel rauchen und fauchen:
Bald wird die Wonne die niedertauchen
In Finsternis.
Weiß nicht, wie sich das Glück gestalte —
Doch daß ich's heute habe und halte,
Weiß ich gewiß!

Friedrich Adler hat sich auch mit Erfolg im Drama versucht, und sein dem Calderon frei nachgedichtetes Lustspiel „Zwei Eisen im Feuer" ist eine lebendige Bereicherung der deutschen Bühne geworden. Auch unter dem Nachwuchs unserer älteren Übersetzungsmeister nimmt er eine der ersten Stellen ein.

Freundliche Anerkennung verdient auch die reiche lyrische Ausbeute des Wieners **Hermann Hango** (geb. 1861 in Hernals). Er hält sich von nichtigen Künsteleien fern und dichtet nur Empfundenes. Ein Trauerspiel „Nausikaa" ist mehr lyrisch als dramatisch. Unter seinen Gedichten steht viel Inniges und Reifes. Aus dem Sammelbande „Neue Gedichte" (1894) stammt dieses ernste, allerdings zu wortreiche und hier etwas verkürzte Stück:

Mutter und Kind.

Zu ihrem Kinde, zur jungen Gattin spricht
Die Mutter: „Kind, blick' mir ins Angesicht;
Kind! sag' — um meiner Ruhe willen sag' —
Ist glücklich deines jungen Lebens Tag?
Ich weiß, du hast es anders einst gewollt,
Als gut dir war, als wahrlich du gesollt;
Ich weiß, dein Herz besaß zu jener Frist

Derselbe nicht, der jetzt dein Gatte ist;
Doch sag' mir, sag' — oft mahnt es mich so schwer —
Du hast nach Jenem keinerlei Begehr —?"
— — Ihr Kind, die junge Gattin, wendet voll
Das Aug' ihr zu und redet ohne Groll:
„Laß, Mutter, deine Frag'; es ist noch Zeit —
Vor Gott bin ich zur Antwort dir bereit!"

Nur durch die unvermeidlichen Modebetitelungen seiner Gedichtbände (Tage und Nächte, Mensch und Liebe) läuft der junge Österreicher **Adolph Donath** (geb. 1876 in Kremsier) Gefahr, zu den Modedichtern gezählt zu werden. Der Inhalt läßt in ihm einen wirklichen Sänger ahnen, der nur noch nicht seinen persönlichen Ton gefunden hat. Einiges Aufsehen machten seine „Judenlieder" (1899), die sogar in mehre Sprachen übersetzt wurden. Nicht recht klar wird, warum in der Reihe dieses Lied steht:

Es hat die Nacht die bleiche Hand erhoben
Und tausend Sterne hingesät.
Durch mondeshelle Lüfte weht
Zitternd die Sehnsucht von dort oben;

Sie steigt hinab, von Licht und Traum umschlungen,
Und drückt das Glück in unsre Hand.
Da hat sich von der Himmelswand
Ein weißes Sternchen losgerungen.

Von österreichischen Lyrikern sei noch einer ihrer ältesten genannt, der um das Frankfurter Stadttheater rühmlich verdiente **Emil Claar**, geb. 1842 in Lemberg. Er ist keiner von den bedeutendsten Dichtern seines Landes, aber immerhin ein viel echterer Lyriker als alle Apokalyptiker unter seinen Landsleuten. Auch für ihn zeuge eine feine kleine Probe:

Wir zwei.

Die Welt ist so groß und wir sind so klein!
Doch sind wir in heißer Umarmung allein,

Dann sinket die Welt in Dämmrung zurück —
Wie klein ist die Welt, wie groß unser Glück!

Neuntes Kapitel.

Die weiblichen Lyriker.

1. — Einleitung.

Kommt in ein Frauenlos ein Bruch,
Fühlt sich das Herz getrieben
Und schüttet in ein kleines Buch
Sein Leiden und sein Lieben.
Doch was zuerst ein Herzenstrieb,
Wird bald bequeme Sitte,
Und bloß weil sie das erste schrieb,
Schreibt sie das zweit und dritte.
(Paul Heyse.)

Dieser Ausspruch Heyses gilt von manchen, nicht von allen hier aufzuführenden weiblichen Dichtern, und gerade die Sängerinnen könnten mit dem Hinweis auf die noch viel zahlreicheren Liederbücher eines jeden der männlichen Dichter erwidern, daß wirklich kein so großer Unterschied mehr zwischen der Kunstübung der Frauen und Männer besteht. Alles in allem wird der Leser von hundert Bänden männlicher und weiblicher Lyrik unserer Tage zu dem Ergebnis kommen, daß die besten unter den singenden Frauen kaum noch hinter den berühmtesten Sängern der Gegenwart zurückstehen. Dichterinnen wie Isolde Kurz, Lulu von Strauß, Margarete Beutler, Agnes Miegel, Thekla Lingen, Ricarda Huch, in einigem Abstande Frieda Schanz, Klara Müller, ja selbst Anna Ritter und Marie Janitschek, brauchen den Vergleich mit unsern guten männlichen Lyrikern, mit Falke, Weigand, Salus, Liliencron, Jacobowski, Avenarius, Presber und anderen nicht zu scheuen.

Daß die Frau um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts nicht mehr dasselbe Geistesleben führt wie die Frau vor hundert oder nur fünfzig Jahren, lehrt uns jeder Tag in Leben und Kunst. Den schärfsten Ausdruck für die tiefe Veränderung des Verhältnisses der geistig hochentwickelten Frau zum Mann in unsern Tagen hat Marie Janitschek in dem Gedicht „Ein modernes Weib“ gefunden, worin sie mit mehr Unerschrockenheit als Kunst die Geschichte eines Weibes erzählt, das von einem Manne schwer beleidigt diesen aufsucht und ihm zuruft: „Hier sind Waffen, wähle!“ Der Mann erwidert ihr: „Das Weib ist da zum Dulden und Vergeben“, worauf die Beleidigte:

„So wisse, daß das Weib
Gewachsen ist im neunzehnten Jahrhundert!“
Sprach sie mit großem Aug', und schoß ihn nieder.

Kommt es auch nicht gleich zum Niederschießen, so steht soviel fest, daß die künstlerisch begabte Frau von heute kaum noch hinhört, wenn ihr die Nichtkünstler unter den Männern nach alter Gewohnheit zuherrschen: die Frau darf nur dieses, sie soll nur jenes; oder daß sie ruhig darauf antwortet: die Künstlerin soll Kunst treiben und, wenn sie es vermag, Kunstwerke hervorbringen, so gut, oder schlechter, oder besser als der Mann. Zur Zeit stehen die Dinge in Deutschland unbestreitbar so, daß wir eine weibliche Dichtung haben, mit der sich kein Volk der Erde messen kann, daß namentlich in der Frauenlyrik die meisten andern Völker heute gar nicht mitzählen und nur die eine Ada Negri neben den großen deutschen Sängerinnen der Gegenwart bestehen kann.

Von den literarischen Einflüssen auf die Umgestaltung des Weltbildes der geistig hochstehenden deutschen Frau war keiner stärker als der von Ibsens Drama Nora. Die hierdurch angesponnene Gedankenkette zeigt sich aber mehr im Roman als in der Lyrik. Was einige deutsche Liederdichterinnen in der Anklage- und Trutzlyrik hervorgebracht, ist auf die Frauenbewegung in der ganzen Kulturwelt zurückzuführen.

Unleugbar hat die blühende weibliche Lyrik eine Bereicherung der deutschen Liederdichtung überhaupt bewirkt; durch einige dichtende Frauen der letzten 20 Jahre sind ganz neue Töne angeschlagen worden. Der durchgehende Zug der weiblichen Literatur, am deutlichsten erkennbar im Gedicht, ist die grenzenlose Kühnheit und Offenheit, mit der die Frau der Gegenwart ihr Gefühlsleben ausspricht. Mit einiger Verwunderung vernahmen anfangs die Leser und selbst die männlichen Dichter, wie die Dichterinnen ihre heiße Sehnsucht nach Liebe, ihren Schmerz um versagtes Liebesglück, ihren noch größeren um verlorenes hinausriefen, und geradezu Entsetzen erregte es, als einige besonders mutige

und zugleich begabte Dichterinnen des Weibes Schrei nach Mutterglück ertönen ließen. Verwunderung und Entsetzen haben sich durch die Gewöhnung gelegt, und heute lassen auch die Männer Dichterinnen dieser Art gelten, wenn sie in eigenen Tönen zu sagen wissen, was sie leiden, genießen oder ersehnen. Nur scheinen die neuen Stoffe sich schnell auszusingen, und auch dem wohlwollendsten Beurteiler kommt ein Gefühl der Ermüdung, wenn er nahezu von jeder unvermählten, noch jugendlichen Dichterin den Schrei nach dem Kinde hört, fast durchweg mit denselben Worten von den Kinderstimmchen, den Kinderhändchen, den Demantseelchen.

Ein anderer immer wiederkehrender lauter Ton ist jetzt auch in der weiblichen Lyrik der vom Sichausleben. Die in ihren Liedern meist von einstiger, heutiger und zukünftiger Liebe singende Frau Anna Ritter hat ein Lied „Ich will den Sturm!" gedichtet, das mit den Versen schließt:

Laß mich nicht sterben, Gott, eh meine Seele
Ein einzig Mal in Siegeslust gebebt —
Ich kann nicht ruhig in der Erde schlafen,
Eh ich nicht einmal, einmal ganz gelebt.

Gruppeneinteilung wird für die Sängerinnen nur nach einem Merkmal versucht: nach der dichterischen Gesundheit. Zum Glück ist das Verhältnis der gesunden weiblichen Dichter zu den ungesunden viel günstiger als bei den männlichen. Es gibt gottlob weniger sublimes und apokalyptisches Getue, weniger gewollte oder ungewollte tiefsinnige Unverständlichkeit bei dichtenden Frauen als bei Männern, wenigstens unter den Dichterinnen, die überhaupt für die Literatur in Betracht kommen. Von den meisten Sängerinnen gilt, was eine ihrer edelsten und gesündesten, Lulu von Strauß, gesungen hat:

Vorbei der träumenden Sehnsucht Zeit,
Vorbei das Suchen und Schwanken,
Das Auge klar und das Herz so weit,
So groß das Reich der Gedanken!
O Lust, in liebendem Weltverstehn,
In starkem, freudigem Streben
Den heiligen Zielen entgegengehn, —
O Lust, zu sein und zu leben!

Ein paar Dichterinnen sind allerdings in neuester Zeit aufgetreten und durch den Lärm der Tagespresse ermutigt worden, fortzufahren in der die bedenklichsten Männer überbietenden Dichtung, die man Mänaden-Poesie nennen darf. Hier ist es nach dem tiefen Wort in der Walpurgisnacht zum Faust gegangen:

Wie schleichen wie die Schneck' im Haus,
Die Weiber alle sind voraus,
Denn geht es zu des Bösen Haus,
Das Weib hat tausend Schritt voraus.

Bei der Auswahl der Proben im folgenden Kapitel hat mehr der Wunsch geleitet, das für die weibliche Dichtung Bezeichnende, als das an sich Vollendete zu bieten. Soviel wird aus ihnen klar werden, daß die dichtende Seele eines hochentwickelten Volkes sich im Manneslied allein nicht mehr vollkommen ausspricht, daß ohne die Frauenstimme dem gewaltigen lyrischen Vollgesange Deutschlands viele Töne mangeln würden.

Zehntes Kapitel.

Die Sängerinnen.

Holm. — Carmen Sylva. — Puttkamer. — Klara Müller. — C. Resa. — Ritter. Strauß-Torney. — Miegel. — A. von Gaudy. — Schanz. — J. Kurz. — Beutler. — H. Lachmann. Scheuermann. — Lingen. — Janitschek. — Bruns. — Croissant-Rust. Marie Madeleine. — Dolorosa. — Lasker-Schüler. Ambrosius. — Hörmann. — Delle Grazie. — Stona.

Den Reigen der weiblichen Lyriker führt hier nicht die größte, aber die herzbewegendste Dichterin, die dichtende Mutter: Frau Mia Holm (geb. in Riga 1845). Alles Glück und Leid, das einer Mutter von sehr kleinen Kindern kommen kann, hat sie in ihrem Bändchen „Mutterlieder" (1897) hinausgejubelt, hinausgestöhnt:

Gott, du kennst die Sehnsucht nicht —
Aber mir ist weh und bange:
Weck die Tote! ich verlange,
Schrei nach ihrem Angesicht.
Gott, ich stöhne auf zu dir:
Einmal soll sie zu mir sprechen!
Oder meine Pulse brechen,
Ich verschmachte, sterbe hier!
Vater, Vater, neige dich!
Flehend faß ich deine Hände:
Wunder hast du ohne Ende!
Und kein einziges für mich!?

Weniger eindrucksvoll ist ein späteres Bändchen von Mia Holm: „Verse".

Die unter dem Namen **Carmen Sylva** schreibende **Königin Elisabeth von Rumänien**, eine 1843 geborene Prinzessin von Wied, ist keine unserer Sängerinnen von bleibendem Wert. Sie hat feines, zuweilen auch starkes Gefühl, aber ohne die Kraft der Sprache, die den einzig treffenden Ausdruck heraufbeschwört, und ohne sicheren Geschmack. Ihre dichterische Rede ist mehr wortreich als klar. Nur wo sie aus der Fülle des qualvoll Selbstdurchlebten zu sagen versucht, was sie gelitten — sie hat ein einziges Kindchen früh begraben müssen —, da findet sie zuweilen das aus dem Herzen brechende und ins Herz dringende Wort der dichtenden Mutter. Als das schönste aber ihrer vielen Gedichte sei dieses ganz einfache von der „Kinderfrau" in zulässiger Kürzung ausgewählt:

Wer wacht und sorgt von früh bis spät,
Ist ruhlos alle Nächte?
Die unterm Mutterjoche geht,
Doch ohne Mutterrechte.

In Strömen fließt die Zärtlichkeit
Von ihr zu fremden Kindern,
Ein reicher Schatz, der stets bereit
Zum Schützen, Helfen, Lindern.

Wie still ihr Schoß, wie warm und weich!
So zart und stark die Hände;
Wie gibt ihr Herz erfindungsreich
Und heiter ohne Ende! —

Beinah verschollen sind die Gedichte von **Frieda Port**, geb. 1853 in München. Sie erschienen 1888, Lingg und Heyse gewidmet, machten ungewöhnlichen Eindruck und wichen dann zurück, vielleicht weil die Dichterin seitdem nichts hat drucken lassen und zu den zeitwidrig Bescheidenen und Stillen gehört. Ihr Gedichtband wiegt schwer in der Frauendichtung der Gegenwart und steht nicht zu weit hinter denen von Isolde Kurz und Frieda Schanz. Die Gedankendichtung überwiegt; aber auch im reinlyrischen Liede ist es ihr mehr als einmal geglückt, am besten im schwermutvollen Gesange, wie z. B. in diesem:

Die Sonne leuchtet wieder auf,
Doch deine Augen nimmer,
Weil sich die ganze Welt erfreut
An Tagesglanz und Schimmer.

O hätte mich allein nie mehr
Ein Sonnenblick getroffen,
Wär' dunkel mir die ganze Welt
Und deine Augen offen!

„Jenseits des Lärms" heißt die letzte Gedichtsammlung **Albertas von Puttkamer** (geb. 1849 in Glogau), der Witwe eines früheren Staatssekretärs für Elsaß-Lothringen. Der Titel ist einer der wenigen gutgewählten unter den meist gesuchten und doch nichtssagenden der herrschenden Dichtermode. Ein innerlich vornehmer Mensch spricht zu uns aus allen Schöpfungen dieser Frau. Sie hat Musik in der Seele und im Ausdruck, obgleich ihr das eigentliche Lied zum Nachsingen versagt ist. Und doch darf man Alberta von Puttkamer keine bloße Gedankendichterin nennen: sie hat zuweilen den echten lyrischen Klang, bei dem wir rufen: Storm! — so in dem schönen Gedicht „Sommernacht":

Wie trunken schläft die Juninacht!
Es ist wie Duft von reifem Korn
Weither im Lande aufgewacht —
Die Rose glüht am Heckendorn.
Der Bergwald atmet; manchmal stehen
Die Winde aus den Wolken auf

Und führen sehnsuchtschwüles Wehen
Der Leidenschaft vom Tal herauf.
Dort blitzt aus dem entschlafnen Land
Ein einzig waches Fensterlein.

Ich habe bald dein Haus erkannt,
Von dort entloht der schwüle Schein.
Und aus beglänzten Büschen fragen
Mich Nachtigallen, wo du bist,
Warum in diesen trunknen Tagen
Die Sehnsucht nicht die Liebe küßt.

Welch ein alles Menschliche mitfühlendes Herz diese auf den Lebenshöhen wandelnde Dichterin sich bewahrt hat, das spricht sich in dem kleinen Gedicht „Straßenszene" aus:

In grellem Taglärm und in enger Straße
Wie aus Morästen ekler Schuld entstiegen,
Sah ich ein trunknes Weib, dem Volk zum Spaße,
An einer schmutz'gen Mauer sinnlos liegen.

Ein zitternd Kind dabei — die Stirn die blasse
Wollt' sich beschützend an die Mutter schmiegen.
Es jauchzte rings das Volk — ich sah die Gasse
Den Heil'genschein der Liebe überfliegen.

Auch in der Ballade hat sich Alberta von Puttkamer nicht ohne Erfolg versucht: in dem Bande Aus Vergangenheiten (1899). Zuletzt hat sie durch ihre Erinnerungen an den ersten Statthalter von Elsaß-Lothringen Feldmarschall Manteuffel einen wertvollen Beitrag zur Zeitgeschichte geliefert.

Kurz bevor diese Zeilen über Frau **Klara Müller** (Jahnke), geb. 1861 in Lenzen bei Belgard, geschrieben wurden, starb die wertvolle Dichterin in Wilhelmshagen bei Berlin (November 1905). In ihrer Sammlung „Mit roten Kressen" (1898) stehen so durchaus

vollgültige Stücke, daß die geringe Kenntnis von ihrer dichterischen Erscheinung schwer begreiflich ist. Allerdings hat auch sie stets jenseits des Lärms gestanden, zudem in einem hinterpommerschen Städtchen, Colberg, gelebt, in literarischer Verbannung. Die ihre Gedichte kannten, wußten längst, welch eine reiche Kraft in der bescheidenen Frau am Werke war. Als Probe sei ein Gedicht gewählt, das gleichfalls zu den Beweisstücken der vor nichts Menschlichem zurückschreckenden Frauenlyrik gehört:

Mein liebes Kind, in Schmerzen —
Mein armes Kind, in Schmach
Bis zum Befreiungstag
Trag' ich dich unterm Herzen.
Getränkt mit meinen Tränen,
Genährt mit meinem Blut —
Mein höchstes Erdengut —

Ich darf dich nicht ersehnen.
Darf fühlen nur mit Beben
Geheimer Lust und Pein
— Noch eins mit meinem Sein —
Dein jungerwachend Leben. —
— Fern von der Menschen Blicken,
Von der Gerechten Zorn,

Trink ich aus ewigem Born
Ein schmerzliches Entzücken.
Bis an den Tag der Schmerzen,
Den Tag, der dich mir nimmt,
Schlaf ruhig, du mein Kind,
Schlaf unter meinem Herzen.

Schwer wiegt auch der bescheidene Band der unter dem Namen **T. Resa** schreibenden Frau Therese Gröhé (geb. 1853 in Zybelle), der sich schon durch die einfache Betitelung „Gedichte" empfiehlt. Hier haben wir den seltenen Fall einer wirklichen Sängerin, die über den reinen Glockenton der Lyrik gebietet. Herbes und Weiches, zuweilen auch fein Humorvolles wie in dem reizenden Gedicht „Mein Bub", und fast durchweg Reifes steht in dem Bändchen, das gewiß noch eine Zukunft hat. Die Probe, „Hochzeit", ist mit starker Phantasie aus der Seele des Mannes gedichtet:

Vom Turm hernirder klang Gerläut,
Mit Myrten war dee Weg bestreut,
Darüber schritt, mir zur Srite dicht,
Ein Engel licht,
Von Goldhaar umflossen das süße Gesicht.
Auf brauste die Orgel im Choeal,
Durch hohe buntfaebige Fenster stahl

Am Altar nieder sich leuchtender Glanz
Über Schleiee und Kranz,
In Gloeia hüllend den Engel ganz.
Es war wie ein Traum. Was sonst noch geschah:
Ein feuchtsüßer Blick — rin zitterndes „Ja!"
Vom Choe aufjauchzend, himmelan
„Hallelujah" dann:
Und auf Erden, auf Erden rin seliger Mann!

Den stärksten äußeren Erfolg in der Lyrik der letzten Jahre, einen noch stärkeren als selbst Liliencron und Carl Busse, hat Frau **Anna Ritter** aus Coburg (geb. 1865, die Witwe eines preußischen Regierungsbeamten) davon getragen. Ihre zwei Sammlungen: Gedichte (1898) und Befreiung (1900) sind schon bis zur 20. und 10. Auflage gelangt, und sie ist wohl die meistgelesene deutsche Dichterin der Gegenwart, besonders beim weiblichen Geschlecht. Die Kritik, die ihr erstes Auftreten mit überschwänglicher Begeisterung begrüßte, ist inzwischen ruhiger geworden, läßt sie noch als eine Dichterin, aber nicht mehr als eine große gelten. Sie erlebt ein ähnliches Schicksal wie der ihr dichterisch nah verwandte Carl Busse: man unterschätzt jetzt beide, als wolle man die anfängliche Überschätzung wettmachen. Anna Ritter gehört zu den liebenswerten, gewandten Dichterinnen, die ihren Tag haben, und von denen manches Lied für eine Weile gesungen wird, bis Andre kommen, die es vergessen machen. In ihren Liedern von der Mädchen- und Jungfrauenzeit wird ein bischen viel geküßt, wie bei Carl Busse; aber wer wollte sich nicht daran freuen, wie flott und gesund sinnenhaft, dabei in den Schranken der Kunst, auch ein weiblicher Dichter einmal vom Küssen singen kann. Aus der Witwenzeit klagen ernstere Gedichte mit kaum verhaltener Leidenschaft, und zuweilen gellt aus der etwas einförmigen Liederreihe dieser Gattung ein ergreifender Ton wie im „Aufschrei":

Blühend sein, und doch nicht leben sollen,
Mit der Sehnsucht noch, der heißen, tollen,
Voe der fest verschlossnen Türe stehn —

Durstig sein, und doch nicht trinken, trinken,
Wrnn dir goldnen Freudenbecher winken,
Jeder Wonne scheu vorübergehn —

Lechzen, ach, nach srligem Genießen,
Und die trunknen Augen doch zu schließen,
Weil des Schicksals harter Spruch es will —

Darben, darben, wenn sich Andre küssen,
Elend sein, und dennoch lachen müssrn,
Immer lachen . . . still, mein Herz, o still!

Wäre sie weniger rednerisch, wäre ihr lyrischer Ausdruck körniger, nicht gar zu sehr aus dem fertigen Sprachvorrat geschöpft, — durch die Kraft der Empfindung würde Anna

Ritter zu den großen Dichterinnen gehören. Ähnlich wie bei Busse mußte man zum Urteil über ihre Entwicklungsfähigkeit gespannt sein auf den zweiten Band Gedichte. Wohl sind tiefere, schmerzensreichere Töne darin, doch ist die Sprache nur ebenso gewandt, aber ebenso flach wie in den ersten Gedichten geblieben. Lyrik dieser Art gefällt beim Lesen, haftet aber nicht, dauert nicht.

Viel höher steht eine Dichterin, deren Romane bekannter sind als ihre Lieder: **Lulu von Strauß und Torney** (geb. in Bückeburg 1873). Nicht nur durch ihr katholisches Religionsbekenntnis erinnert sie an unsere große Annette; es steht in ihren Balladen und Liedern (1902) manches Gedicht, das auf denselben Grundton wie bei Deutschlands größter Sängerin gestimmt ist. Was aber bei Annette nur durchklingt, das spricht sich bei der Dichterin des 20. Jahrhunderts mit edlem Freimut aus: die Sehnsucht nach beglückter Liebe, ja der Neid auf sie:

Deine junge Seele trägt ein Mai,
Trägt das Brandmal deiner Liebessünden,
Deine Füße gehn durch Kampf und Qual,
Des Vergessens dunklen Pfad zu finden.
Meine Seele ist im blassen Licht
Ihres armen Alltags hingegangen, —
Meine Seele weiß von Stürmen nicht,
Nur von ewig durstendem Verlangen.
Doch weiß Gott, ich gäbe meine Ruh,
Und mit tausend Schmerzen wollt' ich's büßen,
Dürft' ich einmal selig nur wie du
Lebensrausch von lieben Lippen küssen.

Es ist dasselbe Gefühl, das mit lyrischer Zurückhaltung aus dem Liedchen „Vorbei" atmet

Sie gingen Aug' in Auge,
Sie gingen Hand in Hand —
Des Sommers blühender Segen
Lag leuchtend überm Land.
Lang sah ich nach den beiden,
Mein Herz war still und frei —
Das war das lachende Leben,
Das ging an mir vorbei!

Mit Annette gemeinsam hat Lulu von Strauß noch eine andere kostbare Begabung: die bei weiblichen Dichtern so seltene der kunstvollendeten Ballade. Hier erreicht sie Fontane und steht neben unserm andern echten Balladendichter: Börries von Münchhausen. Sie duldet keine Lässigkeiten der Form und Sprache, und was so erfreulich gerade bei einer Dichterin ist: sie hat eine triebmäßige Abneigung gegen schwache Stellen mit Abklatschwendungen. Man kann von dieser Lieder- und Balladendichterin noch viel Schönes erwarten. Ob auch von der Romanschreiberin, das scheint nach ihren bisherigen Proben: „Aus Bauernstamm" und „Ihres Vaters Tochter" nicht sicher. Die feste Hand, die das Gefüge der Erzählung in der Ballade so streng meistert, wird im Aufbau der Romane vermißt; hier enttäuscht nach stark emporsteigenden, aufregenden Anfängen ein mattes, ja gleichgültiges Ende. Die Dichterin ist sich aber dieses Mangels selbst bewußt und strebt nach dessen Überwindung.

Durch manchen geglückten Versuch in der Ballade steht ihr **Agnes Miegel** (geb. 1879 in Königsberg) nahe. Wertvoller sind aber doch ihre lyrischen Lieder, aus denen ein bei der Jugend der Dichterin — ihr Sammelband erschien in ihrem 22. Jahre — überraschender Ton herber Kraft und Volkstümlichkeit herausklingt. Man höre z. B. dieses „Mädchengebet":

Ich bitte dich, Herrgott, durch Christi Blut,
Bewahr' mir meinen Liebsten gut!
Ich bitte dich, Herrgott, aus Herzensgrund,
Daß mich mein Liebster küßt auf meinen Mund!
Kniefällig bitt' ich dich, bei meiner Seligkeit,
Gib, daß er stirbt, wenn er ein' andre freit.

Agnes Miegels Lieder sind innerlich gelebte, reife Kunst; es gibt bei ihr nichts Gemachtes wie bei so vielen gewaltsam überheizten dichtenden Frauen und nun gar Männern. Von dieser Innendichtung noch diese schöne Probe:

Buße.

Herr, meine Seele liegt vor dir im Staub,
Die Stirne hab' ich blutig mir geschlagen,
Ich bin dem Graun der Mitternacht zum Raub,
Ich will in Angst und Qual vor dir verzagen.
Hart war mein Denken, und mein Herz war hart,
Ich stieß zurück der Liebe sanfte Hände,
Und meine Sinne sind von wilder Art,
Und meine Träume waren Feuerbrände.
Herr, dessen Hand den Kelch des Todes gibt,
Ich weiß es doch — noch läßt du mir mein Leben:
Ich habe Einen wie mich selbst geliebt, —
Um diese Liebe hast du mir vergeben!

Die **Ballade** übt auf die Gesunden unter den Dichterinnen eine merkwürdige Anziehung, weit mehr als auf die Dichter: ein Schutzmittel gegen die zerflatternde Lyrik und die handwerksmäßige Romanschreiberei. Auch **Alice von Gaudy** (geb. 1862 in Berlin), eine Nichte des Dichters Franz von Gaudy, hat 1900 einen Band „Balladen und Lieder" herausgegeben, worin sich Schillers Balladensprache als Vorbild zeigt. Die Dichterin hat aber den Kern seiner Balladenkunst, die straffe, wortkarge Zusammenfassung, nicht erkannt, sondern wird rednerisch, wo die größte Einfachheit not tut, und führt die Erzählung mit zu losen Zügeln. Besseres ist ihr hier und da im Liede gelungen, wenn sie die Neigung zur Beredsamkeit unterdrückt:

Am See.

Wie Möwen ihre weißen Schwingen breiten,
Entfaltet spitze Segel dort ein Boot.
O Wonne, auf dem See dahinzugleiten,
Wenn Morgenglanz um Gletscherfirnen loht!

Wär' ich dabei! — Der Steurer lenkt gewandt.
Mit leisem Schaukeln treibt der Kahn ans Land.
Sie steigen aus. — Jetzt seh' ich, wen er barg:
Ein weinend Weib und einen Kindersarg.

Unter denen, die sich in der Stille ihren Platz in der ersten Reihe unserer Sängerinnen erobert haben, steht auch **Frau Frieda Schanz** (Soyaux), geb. in Dresden 1859, die Tochter der jetzt nur noch wenig bekannten Dichterin Pauline Schanz. Sie gebietet über alle Töne aus der lyrischen Mittellage, hat etwas Rechtes zu sagen, auch den Männern, und sagt es in ihrer sehr eigenen und meist sehr melodischen Sprache. Von ihren Gedichtsammlungen ist die wertvollste: Intermezzo (1902), dessen Perle das rührend innige an die Mutter gerichtete „Ich trage dich". Rühmliche Erwähnung verdienen auch ihre feinen Umdichtungen altitalienischer Lyrik.

Höher aber noch als die lyrische Sängerin steht die Spruchdichterin Frieda Schanz. Sie ist vielleicht nicht so geistreich wie die Ebner in ihren Sprüchen, aber sie ist noch herzenswärmer und fast ganz ohne Säure. Ein sanftes, gütiges Frauenlächeln schwebt über dieser Spruchweisheit, die durch den Vers veredelt wird. Die Auswahl einiger Proben aus dem Bändchen „Herdfunken" (1900) ist bei der Fülle des Vortrefflichen schwer:

Hilft der Reiche dem Armen in seiner Not,
Gesegnet sei sein Erbarmen!
Doch das wahre, das heilige Mitleidbrot,
Das reicht der Arme dem Armen.

Zwei, die sich nie vorher gesehn —
Und doch urewiges Verstehn,
Doch nah verwandt, doch tief bekannt
Aus aller Seelen Heimatland!

Schaffen können wir ohne Ende
Auch im Alter noch ernst und heiß.

Über dem eisernen Fleiß der Hände
Steht der goldene Herzensfleiß.

Die Mutter bangt nicht halb so heiß
Um ihren Sohn auf fernem Meer,
Als die ihn nah hat und nicht weiß:
„Mein Kind, was drückt dein Herz so schwer?"

Der volle Lorbeerkranz aber unter den lebenden deutschen Dichterinnen hat das Haupt der Tochter eines längst hingeschiedenen Sängers zu schmücken: **Isolde Kurz**, geb. am 21. Dezember 1853 in Stuttgart, der Tochter von Hermann Kurz. Sie hat sich durch ihren bescheidenen Band „Gedichte" (1889) sogleich den ersten Platz unter ihren Genossinnen und die Gleichberechtigung neben den besten Dichtern ihrer Zeit erobert. Ein starker Lebensinhalt, reicher an Schmerz als an Lust, geweitete Weltanschauung und reife Kunstform vereinigen sich in dieser edlen Dichterin zu einer Gesamterscheinung, die alle Zeichen der Dauer trägt. Die ergreifendsten Gedichte enthält der Abschnitt „Asphodill": Totenklagelieder eines Weibes, dem der geliebteste Mensch entrissen wurde. Schönere Sonette als in dieser Sammlung hat auch Paul Heyse nicht auf seine Toten gedichtet. Höher aber stehen doch ihre Klagegedichte in deutschen Versmaßen, darunter das wunderbare „Die erste Nacht":

Jetzt kommt die Nacht, die erste Nacht im Grab.
O wo ist aller Glanz, der dich umgab?
In kalter Erde ist dein Bett gemacht.
Wie wirst du schlummern diese Nacht?
Vom letzten Regen ist dein Kissen feucht,
Nachtvögel schrein, vom Wind emporgescheucht,

Kein Lämpchen brennt dir mehr, nur kalt und fahl
Spielt auf der Schlummerstatt der Mondenstrahl.
Die Stunden schleichen — schläfst du bis zum Tag?
Horchst du wie ich auf jeden Glockenschlag?
Wie kann ich ruhn und schlummern kurze Frist,
Wenn du, mein Lieb, so schlecht gebettet bist?

Isolde Kurz ist aber auch des singbaren Liedes mächtig, wie namentlich die Gedichte des Abschnittes „Mädchenliebe" beweisen; von ihnen ist das holdeste wohl dieses:

Nächtlich war's am stillen Weiher,
Wo ich ihm zur Seite stand,
Als im Wind mein langer Schleier
Sich um seinen Nacken wand.
Ach, was ließ ich's nur geschehen,
Daß er fest den Knoten schlang,
Mich an seiner Hand zu gehen,
Ein gefangnes Füllen, zwang!
Denn seitdem auf allen Wegen
Fühlt' ich unzerreißlich stets
Über mich und ihn sich legen
Magisch jenes Schleiers Netz.
Seit mich gar sein Arm umwindet,
Schwand der Freiheit letzter Rest.
Fessel, die uns beide bindet,
Liebe Fessel, halte fest!

Auffallend wenig Beachtung findet ihr auch in jenem Gedichtband enthaltenes „Weltgericht", das Kühnste an philosophischem Übermut, was je ein Weib geschrieben, dabei so geistreich und durch die sichere Bemeisterung der kecken Form hinreißend, daß nachdrücklich auf diese außerordentliche Schöpfung hingewiesen werden muß. Mit sicherem Takt hat die Künstlerin durch guten Humor den sonst ans Lästerliche streifenden Ton gemildert. Die Gespräche zwischen Gott und Satan sind in ihrer Art einzig, so z. B. wenn Satan nach dem sechsten Schöpfungstage vom Herrn zu einem Urteil berufen wird:

Der Satan spricht und neigt sich tief:
„Ich hielt Euch stets für produktiv;
Doch habt Ihr nun mein Hoffen
Noch weitaus übertroffen. —
— Doch wenn die Frage Euch genehm:
Was ist der Sinn von alledem?"

Am tollsten aber wird der sich immer in den Grenzen des künstlerisch Erlaubten haltende Spaß, wenn Satan die Sittlichkeit der Weltschöpfung bekrittelt:

Drum lass' ich die Ästhetik
Und spreche nur von Ethik.
Das Eine, Herr, verletzt mich tief:
Um die Moral, da steht es schief.
Hier bin ich unerbittlich:
Der Autor wirke sittlich!

Vischer hatte an dieser Dichtung seine besondere Freude.

Isolde Kurz ist auch als Erzählerin, meist mit Stoffen aus altitalienischen Geschichten, aufgetreten: in den Florentiner Novellen (1890) und andern Sammlungen. Sie erinnert ein wenig an Konrad Meyer, nur daß ihre Erzählungen noch schwerer beladen sind mit nicht ganz in Dichtung aufgelöstem Stoff. Sie gibt uns darin doch mehr Geschichte und Kulturgeschichte als Poesie. Wohl aber verdient höchstes Lob ihr tadelloses Deutsch, das liebevoll gepflegte Erbteil ihres Vaters. — Daß eine Dichterin wie Isolde Kurz nicht den zehnten Teil des äußeren Erfolges der Ambrosius geerntet hat, gehört auch zu den Höhemessern literarischer Bildung in Deutschland.

Berechtigtes Aufsehen erregten 1903 die Gedichte von **Margarethe Beutler** (geb. 1876 in Gollnow, Hinterpommern) durch den bei weiblichen Dichtern so seltenen, ganz und gar persönlichen, aber kunstadligen Ton und durch die Kühnheit, mit der eines Frauenlebens Lust und Jammer hinausgejubelt und hinausgeschrien wurde. In ihrem dünnen Gedichtbande gibt es einige Stücke, die zum Stärksten in der gesamten weiblichen Lyrik neuester Zeit gehören, so vor allen dieses durchlebte Gedicht:

Ich lag in wilder Mutterpein —
Das Stübchen war so dumpf und klein.
Von drüben mit bleiernen Klängen drang
Der Nonnen klagender Todesgesang.
Und der Himmel hing noch morgengrau,
Und da war eine alte fremde Frau.
Die rang an meinem Bett die Hände:
„Jesus, mach's gut mit unserem Ende!
Erbarm dich, Heiland, der armen Seele —
Drüben singen sie Sterbechoräle." —
Da kam ein tolles Jauchzen mich an,
Und ein Glutenstrom durch die Glieder rann:
O selige Pein — o lachender Tod —
So sterb' ich ins steigende Morgenrot.
So nimm meine zuckende Seele hin,
Ich war eine tapfere Kriegerin!
In die segnende Sonne wachs' ich hinein,
Denn die Mutterkrone ist mein, ist mein — —
— Da tat mein Kind seinen ersten Schrei —
Und da zwang ich den Tod — und er ging mir vorbei.

Hier ist die kraftvolle Einfachheit der echten Dichtersprache, die ohne Haschen nach seltenen oder neugeformten Wörtern ihre erschütternde Wirkung übt. Margarethe Beutler zeigt auch sonst guten Geschmack: sie eine der wenigen Dichterinnen, die ihre Schöpfungen „Gedichte" nennt, nicht Sonne, Mond und Sterne um irgend einen erhabenen Titel bemüht. Es steht in dem Bande noch allerlei Reizvolles, z. B. einige trotzig auftrumpfende Gedichte gegen die Philisterwelt; die Krone ihrer Lyrik bleibt aber die vom Kinde:

Macht hoch die Tür, das Tor macht breit,
Denn meine junge Seligkeit
Muß da hinein —
Ach viel zu klein,
Das muß viel höher und breiter sein:
Denn die ich pulsend in mir trag',
Ist weit wie leuchtender Frühlingstag,
Ist mächtig wie Adlersfittichschlag.

Frau **Hedwig Lachmann**, geb. 1870 in Stolp, ist als eine unserer guten, ja besten Übersetzerinnen wohlbekannt; sie hat einige englische Neuromantiker und den Amerikaner Poe feinfühlig umgedichtet. In ihren eigenen Schöpfungen zeigt sie sich mehr nachdenklich als reinlyrisch, mehr symbolisch als so klar, wie es das echte Lied will. Nur selten glückt ihr ein so einfaches, schönes Gedicht wie „Treu bis in den Tod“ von dem Weibe, das dem toten Gatten die letzte Liebe erweist;

Mit ihren Fingern welk unb hager
Wäscht sie den kalten, starren Leib
Und dient ihm an dem stillen Lager
Zum letzten Mal als Magb und Weib.

Ein starker Drang zur persönlichen Bekenntnislyrik zeigt sich in **Julia Virginia Scheuermann** (geb. 1878 in Frankfurt am Main), zugleich einer begabten Bildhauerin und Malerin. In ihren zwei Gedichtbänden: Primitien, Sturm und Stern (1905) lodern die Flammen einer Künstlernatur, manchmal nur mit Flackerfeuer, öfter jedoch aus voller Glut und mit reinem Licht. Lässigkeiten der Form wie im ersten Bande werden im zweiten seltener: die Dichterin steigt noch auf. Als Probe diene dieses bezeichnende Stück, dessen Grundempfindung kaum bei einer der unvermählten oder kinderlosen Dichterinnen fehlt:

Ich hab's erreicht. Die Höh' erstiegen,
Die rote Höh' bes Heiligtums!
Unb glückberauscht in vollen Zügen
Genieß ich meines jungen Ruhms. —
— Ich greife jauchzenb in die Saiten,
Sing mit bes Lebens Höhensang,
Unb alle Sinnen kühn sich weiten
Zu neuem, heil'gem Schaffensbrang.

Doch mitten in dem Lustfrohlocken
Klingt's an das Ohr so hold, so traut,
Und alle meine Pulse stocken
Bei eines Kinderstimmchens Laut.
Und fiebrisch, in geheimem Sehnen
Erschauert bang mein junger Leib,
Und heiße, blut'ge Herzenstränen
Weint leise, leis in mir das Weib.

Zu den lyrisch Leidenschaftlichen und Rückhaltlosen gehört auch Frau **Thekla Lingen**, geb. 1866 in Goldingen (Finnland), jetzt in Petersburg ansässig. Ihre Gedichtsammlung „Am Scheidewege“ (1898) enthält Stücke von erschütternder Offenherzigkeit einer mit dem Leben ringenden Frauenseele. Aber die Glut der Leidenschaft steht im eisernen Banne der Kunst, und so bleibt der Eindruck doch weit überwiegend edel und rein. An einem Gedicht wie dem folgenden kann man wieder so recht den Wandel in der dichterischen Ehrlichkeit der weiblichen Lyrik seit den Tagen gewahren, als Annette von Droste ihre unglückliche Liebe zu Schücking im stillen Herzen oder unter Versen von Freundschaft verbarg:

Ohne Gott.

O Liebster, könnt' ich bir gehören,
Vor aller Welt so stolz unb rein,
Dürft' ich in Freiheit dir gewähren,
Was ich dir gab von meinem Sein.
Was ich bir gab an Leib und Seele,
Es hat ein Andrer daran teil,

Und daß ich's jenem andern stehle,
Das wird uns nimmermehr zum Heil.
Ich muß ber Wahrheit Tempel schänden,
In bem ich stets gebetet hab,

Und graben so mit eignen Händen
Mir meiner süßen Liebe Grab.
Die andern Frauen können schreien
Zu Gott in ihrer höchsten Not —
Ich kann mir selber nur verzeihen,
Ich gab mir selber mein Gebot.

Unter den Sängerinnen der glutvollen Leidenschaften steht auch Frau **Marie Janitschek**, geb. 1860 in Mödling bei Wien. Ihre Erzählungen in Prosa handeln überwiegend von den Stürmen, ja den Verbrechen der Liebesraserei; auch in den mancherlei Gedichtbänden mit modisch beredten Titeln tobt die Leidenschaft, hier aber oft in so edler Kunstform, daß alles Gemeine gebändigt und verklärt ist. So in dem vielfach angegriffenen schönen Gedicht „Weibesschönheit“, an dem Schiller so wenig wie Goethe Anstoß genommen haben würde: von dem griechischen Künstler, der das schöne, reine, ihn liebende Weib, dem er sein Götterbild nachgeformt, liebend tötet, „denn er wußte: lieben heißt zerbrechen“, und der dann weinend jauchzt: „Götter, Dank! die Form ist euch gerettet!“ Marie Janitschek ist eine unserer ungleichsten Dichterinnen: neben schönen, edlen Gedichten stehen prosaisch platte, die wie von Stümperhänden erscheinen. Zu ihren besten Schöpfungen aber gehört das Lied „Gomorra“:

Das Feuer schleicht in den Gassen
Mit weichem Raubtiertritt,
Die schönen Töchter, die blassen,
Vernehmen nicht seinen Schritt.

Sie ruhn auf weichen Fellen,
Müde von Tanz und Gelag,
Ihre jungen Brüste schwellen
Entgegen dem morgigen Tag.

Sie träumen von dunklen Freuden,
Von heimlicher Harfen Klang,
Von königlichem Vergeuden
Und lachendem Überschwang.

Sie träumen von Purpurflügeln —
Da stoßen bie Wächter ins Horn,
Rot über den Gassen und Hügeln
Lodert Jehovas Zorn.

An den Gedichten der Westfälin **Margarete Bruns** (geb. 1873 in Minden) stört zuerst der etwas zu laute Titel „Die Lieder des werdenden Weibes“ (1900), an dessen Stelle besser stände: „Gedichte einer glücklichen jungen Frau“; dann aber liest man diese innigen Lieder mit Wohlgefallen an Inhalt und edler Form. — Die Dichterin hat Baudelaires Prosagedichte sehr feinsinnig verdeutscht.

Hier seien auch von der Pfälzerin **Anna Croissant-Rust** (geb. 1860 in Dürkheim) die „Gedichte in Prosa“ erwähnt, deren Abstammung von Baudelaires Poèmes en prose unverkennbar ist. Frau Croissant-Rust verschmäht wenigstens die bequeme Art mancher männlicher Dichter, die ihre blumige Prosa in kurzen Zeilen mit breitem Papierrand drucken lassen und das Ganze dann Gedichte, ohne den Zusatz „Prosa“, benennen. Es ist viel Strohfeuer in den kurzsätzigen Versuchen, hastig durcheinander wirbelnde Eindrücke und Empfindungen festzuhalten; manchmal aber auch ein bischen Poesie, das nur durch das laute Keuchen und Schreien echter und halbechter Leidenschaft übertönt wird.

Die Gedichtsammlung „Auf Kypros“ (1900) von der Frau **Marie Madeleine** (von Puttkamer), geb. 1881 in Eydtkuhnen, ist ein Beweis für die Möglichkeit, durch Versgeschick, reiche Belesenheit in lyrischer Dichtung und Preisgabe des Schämens den Anschein zu erwecken, als ströme hier aus einem Vulkan der Empfindung die glühende Lava des Gedichtes. Es gehört allerdings ein geübtes Ohr dazu, um hinter diesen „Königsliedern der großen Fluten“, dem „Siegestanz und dem Purpurglanz der Sünde“, den „Dornenkronen auf müden Häuptern“, dem „weißen Sammt der jungen Glieder“ nichts weiter zu hören als kaltgebraute Lüsternheit und klugberechnetes Machen und Nachmachen modischer Ausdrucksformen. Daß dies durch ein kaum zwanzigjähriges Mädchen geschah, geht mehr die Sitten- als die Literaturgeschichte an.

Mit einem Bande großenteils krankhafter Gedichte: „Confirmo te chrysmate“ (1902) begann die unter dem Namen **Dolorosa** schreibende Frau Maria Eichhorn-Fischer (geb. 1879 in Giersdorf). Sie sang von „Leidenschaften, die mich zerstören und die nach Blut und Mord und Grauen schrein“ und dankte in Versen irgend einem Fürsten „für das jubelnde Glück seiner Peitschenhiebe“. Daß dies keine Poesie, sondern echte oder anempfundene Krankheit war, braucht kaum gesagt zu werden. In ihrem zweiten Gedichtbande „Da sang die Fraue Troubadour“ (1905) stehen einige schlichte, schöne Lieder, zu denen man allerdings nur nach andern voll Ungeschmack und Ziererei gelangt.

Die einzige nennenswerte Dichterin, die unter dem Einfluß der männlichen „Sublimen“ steht, ist Frau **Else Lasker-Schüler**, geb. 1876 in Elberfeld. Ihre Gedichtsammlungen heißen: Styx (1902) und Der siebente Tag (1905), mit jener modischen Betitelung, die man auch nach dem Lesen der Bände nicht versteht, es sei denn, daß man zu den Eingeweihten gehört. Sie ist eine überaus musikalische Dichterin, sie empfindet auch dichterisch, sie ringt mit dem Ausdruck für unaussprechliche Gefühle; aber sie dichtet in den meisten Fällen an allem menschlichen Gefühl vorbei, weil auch sie, von dem Haß gegen das Einfache erfüllt, das Neue und Neueste, das Verwickelte und Halbverständliche sucht. Daher ihr Hang zu verblüffenden Sprachneuerungen: sie will „meinwärts“, sie bildet mit Vorliebe Zusammensetzungen wie „Gotthin, Seelehin, Herzab“; ihre Glieder gleichen „irregewordenen Lilien“, denn die Lilien in allen Seelenstimmungen sind eine der beliebtesten Kunstschablonen der französischen und französelnden Symbolisten und Apokalyptiker von heute, wie sie die der englischen Präraffaeliten schon vor 30 Jahren waren. Sie bildet, immer nach dem Beispiel der Sublimen, tiefsinnig seinsollende Mehrheitsformen wie „Schlafe“; auf ihren Lippen gibt es ein „Dornenlächeln“, vor den Fenstern „zirpen braune Augen“, und weil Dehmel einmal „glühlala!“ (vielleicht nach dem studentischen Bierlala?) gelallt hat, lallt sie nach: „blühheilala!“ Das ist ja das traurige, aber wohlverdiente Schicksal dieser Künsteler, daß sie auf der Flucht vor der Schablone der Überlieferung in die noch kunstwidrigere

Schablone der Tagesmode stürzen. Gegen beide gibt es nur ein Heilmittel: die Einfachheit, dieses „Siegel der Wahrheit". Um Else Lasker-Schüler ist es schade, denn mit ihrem zitterndheißen Seelenleben, dem brennenden Durst nach Dichtung wäre sie eine unserer starken Sängerinnen geworden, wenn ihr das Lied nicht zu abgedroschen erschiene. Sie könnte die bezaubernsten rhythmischen Wirkungen erzeugen, aber absichtlich unterbricht sie den Fluß ihres Gesanges durch stolpernde, hinkende Verrenkungen. Ach, welch ein edler Geist ward hier zerstört!

Eine der in unserer Zeit plötzlich wie eine Rakete leuchtend aufsteigenden, dann schnell in Nacht versinkenden Berühmtheiten war in den 90er Jahren eine unter dem Namen **Johanna Ambrosius** dichtende Frau Voigt aus Ostpreußen, geb. 1854, deren Gedichte von 1894 bis 1902 40 Auflagen erlebten. Sie wurde von ihren Anpreisern für eine bäuerliche Naturdichterin ausgegeben, obgleich jedes ihrer Gedichte bewies, daß sie ganze Bände älterer deutscher Lyrik gelesen haben mußte und in den bequemen Geleisen mittelmäßiger Versdichterei ohne starke Sonderbegabung weiter dichtete.

Die älteste unter den österreichischen Sängerinnen von Bedeutung ist Frau **Angelika von Hörmann**, geb. 1843 in Innsbruck. Mit ihren „Grüßen aus Tirol" gehört sie zur Heimatlyrik, mit ihren viel schöneren „Neuen Gedichten" zur allgemeinmenschlichen Sangeskunst und steht unter den Besten ihres Geschlechtes. In keiner Sammlung neuer Frauenlyrik sollte z. B. dieses reizende, so durchaus weibliche und echte Lied fehlen:

Soll ich fröhlich scherzend lieben,
Knospengleich geschämig sein?
Soll ich Geistesfunken stieben
Wie die Flut im Sonnenschein?

Soll ich ernst gleich einer Nonne
Schweigsam in mein Inn'res sehn?
Soll ich heiter gleich der Sonne
Lachend durch die Fluren gehn?

Liebst du kühn entschloßnes Handeln,
Ist es Scheu, die dir gefällt?
Sprich! ein Wink kann mich verwandeln,
Schöpfer meiner Herzenswelt.

Von einem Teil der Presse wurde für kurze Zeit auch eine österreichische Dichterin als eine Modeberühmtheit angepriesen: **Marie Eugenie delle Grazie** (geb. 1864 in Unterweißkirchen, Ungarn), ursprünglich Lehrerin, mit 18 Jahren gedruckte Dichterin. Sie besitzt eine ihr verhängnisvoll gewordene Leichtigkeit der Verssprache, beherrscht spielend alle Formen, ist musikalisch im Tonfall, aber — hinter all der Leichtigkeit, Formenspielerei und Musik schlägt kein volles lyrisches Herz. Weil sie nicht viel aus der Tiefe heraus zu sagen hat, sagt sie die Dinge von der Oberfläche zweimal nach einander, ungefähr wie in der Sprache der Opernbücher, z. B. in dieser Art:

Welche Wonne, welch Entzücken,
Liebster, in dein Aug zu blicken. —

Es lebt ein mystisches Wesen
In mir, ein verborgenes Sein. —

War mein Leben doch so trübe,
Ohne Hoffnung, ohne Liebe.

Ganz und gar Opernsprache sind Verse wie:

Freut dich nicht die innige Liebe,
Nicht die süße, selige Lust,
Die ferne vom Weltengetriebe
Hold blüht in unserer Brust?

Es wäre aber ungerecht, zu verschweigen, daß ihr zuweilen ein Gedicht gelingt, aus dem echte Empfindung mit echtem, wenn auch etwas wortreichem Ausdruck zu uns spricht, wie z. B. in diesem:

Entsagung.

Wie du mich im Arm gehalten,
Wie du mich ans Herz gedrückt,
Küssend meines Kleides Falten,
Lipp und Wang mir, weltentrückt;
Heiße, irre Worte hauchend,
Während satt der Mund sich trank,
Schwindelnd, in einander tauchend,
Seel' in Seele uns versank —
Ah — noch brennt es mir im Blute,
Dieses freveltrunkne Glück,
Stieß ich auch mit starkem Mute
Und entsagend es zurück!
Die beredt ich und besonnen
Von mir wies, mit stolzem Mund,
Nächtlich ring nach diesen Wonnen
Seel und Hände ich mir wund.

Marie delle Grazie hat sich ohne Gabe und Glück auch im Drama versucht, und sogar ein schreckliches Riesenepos in 24 Gesängen, in reimlosen jambischen Versen: Robespierre (1894) verfertigt, dessen Sprache Gottschall mit Shakespeares verglich und von dem die größte Zeitung Wiens der erstaunten Welt verkündete, es werde sich „als ein Meisterwerk behaupten, so lange es überhaupt noch eine Literatur gibt". Es ist das Phrasenhafteste

und Ungenießbarste, was die vielgewandte Dichterin geschrieben hat, ärger noch als ihr deutsches Heldengedicht „Hermann“ in nur 12 Gesängen.

Einfacher im Ton, auch wortkarger und aus echter Empfindung heraus hat **Marie Stona** (Stonawski), geb. 1861 auf Schloß Strzebowitz im österreichischen Schlesien, nur gesungen, was sie innerlich durchlebt hat. Besäße sie strengere Selbstbeurteilung, sichtete sie aus ihren Gedichtsammlungen einen einzigen kleinen Band zusammen, so käme ein schönes Liederbuch zu Stande, eine Mischung aus zarter Sehnsucht und flammender Leidenschaft. Darin müßten Stücke wie dieses stehen:

Ach, Liebster, ich schließ die Augen —
Mir dünkt, es fällt so dicht
Ein Regen von roten Rosen
Nieder auf mein Gesicht.

Was ist das nur, du Süßer?
Wie bin ich ganz verwirrt,
Da mich's mit einemmale
So wunderlich umschwirrt.

Sind deine Küsse Rosen,
Sind Rosen Küsse nur?
Wo endet der roten Küsse,
Der küssenden Rosen Spur?

Elftes Kapitel.

Arbeiterdichtung. — Soldatenliederbuch. — Gassenhauer. Deutschamerikanische Lyrik. — Vertonungen.

Die Gattung des **Arbeiterliedes** ist in Deutschland jünger als in Frankreich, wo sie sich schon vor der Revolution von 1848 durch Pierre Dupont (1821—1870), den Dichter des Chant des ouvriers (1846) zu einer bemerkenswerten Höhe erhob. In den meisten Arbeiterliedern Duponts herrscht ein versöhnlicher Ton, sehr verschieden von der Bitterkeit der neuesten sozialistischen Liederdichtung in Frankreich. Auch in Deutschland war die ältere Arbeiterdichtung, etwa bis 1871, weit entfernt von dem trotzigen, ja gewalttätigen Arbeiterliede unter der Herrschaft des Sozialistengesetzes (1878 bis 1890). Daß die Dichtung des Arbeiters von anderer Art sein muß als die der wohlhabenden Klassen, daß sie durchweg Standesdichtung wird, leuchtet ein. Der Herausgeber einer fünfbändigen Sammlung „Deutsche Arbeiterdichtung“, Lepp, schreibt denn auch im Vorwort:

Der Vater der deutschen Arbeiterdichtung ist der Druck der Oberen auf die Unteren. So kann folgerichtig ihr Charakter kein anderer sein als der des Gegendrucks — sie ist eine **Lyrik der Opposition.**

Auffallend ist an der reichen Arbeiterdichtung, die zum größten Teil von Nichtstudierten, ja von Arbeitern selbst herrührt, die nicht geringe Sicherheit der Form. Viel mehr ist allerdings an der Arbeiterlyrik nicht zu rühmen; sie ist überwiegend rednerisch, oft nur Leitartikelprosa in eindruckslosen Versen.

Von einzelnen Dichtern, die für die Arbeiterpartei von Bedeutung geworden, sind zu nennen: **Wilhelm Hasenclever** aus Arnsberg (1834—1887), der Dichter manches guten Vaterlandsliedes, der z. B. in dem Gedicht „Das Deutsche Banner aufgerollt“ gesungen hat:

Der deutsche Mann — er schwinget seine Wehr   Fürs Vaterland und für die eigne Ehr;

und **Max Kegel**, geb. 1850 in Dresden, der aus einem Setzerlehrling zum geistreichsten und formgewandtesten Dichter der Arbeiterpartei geworden ist, übrigens der einzige, der einen auch den Gegner erfreuenden Humor besitzt; von ihm wurde das „Sozialdemokratische Liederbuch“ herausgegeben.

Der meistgesungene Arbeiterdichter aber ist **Jakob Audorf** aus Hamburg (1835 bis 1898), der Verfasser der sogenannten **Arbeiter-Marseillaise**, des mit den Versen „Wohlan, wer Recht und Wahrheit achtet, Zu unsrer Fahne steh zu Hauf!“ beginnenden Liedes, das für die erste Totenfeier Lassalles in Leipzig (1864) gedichtet wurde. Es ist keineswegs Audorfs bestes Gedicht, vielmehr, wie ja so viele trotzdem beliebte Gesänge der Massen, an vielen Stellen nichts als Prosa und spricht zu Arbeitern von „Phalanx“. Wertvoller sind manche nichtpolitische Gedichte Audorfs, und Achtung zwingt uns dieser Maschinenbauer ab, der formvollendete Sonette: „Auf der Wanderschaft“ gedichtet hat, darunter ein wahrhaft poetisches: „Sonnenaufgang“, in dessen Schlußversen der Dichter am Fuße der Berner Alpen im ersten Strahl der Morgensonne aufjauchzt:

Hier liegt in Wirklichkeit vor meinen Blicken,
Was sehnsuchtsvoll im Jugendtraum erklungen.
Und mich durchdringt befriedigend Entzücken,
Daß mein Helotentum ist so bezwungen,
Und dies dem Schicksal trotzig abgerungen!

Von dichtenden wirklichen Arbeitern aus der Gegenwart ist **Ernst Preczang**, geb. 1870 in Winsen, zu erwähnen; er gehört zur Arbeiterpartei, dichtet aber wie ein rechter Dichter, nicht wie ein Parteimann. Er hat sich auch, wie der junggestorbene sozialdemokratische Reichstagsabgeordnete Rosenow, als Dramatiker mit Erfolg versucht.

Die Lieder, die Tag für Tag auf dem Marsch oder zu Hause von einer halben Million rüstiger junger Männer gesungen werden, und das Liederbuch, das sie enthält, gehören selbstverständlich zur Literatur und in eine Literaturgeschichte: darum hier einige Anmerkungen über die Soldatenlieder des deutschen Heeres. Ein amtliches Liederbuch ist nicht eingeführt; seine Stelle vertritt ein Bändchen von „Deutschlands Liederschatz": „209 Soldatenlieder", an dessen Zusammenstellung Soldaten selbst mitgearbeitet haben. Außer den alten schönen vaterländischen und sonstigen volkstümlichen Kunstliedern von Claudius, Schiller (Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd! aufs Pferd!), Arndt, Körner, Schenkendorf, Hauff, Heine (Lorelei!) stehen darin auch die noch älteren guten Stücke, wie: Prinz Eugen der edle Ritter, Als die Preußen marschierten vor Prag, und andere. Erfreulich sind manche erst in neuerer Zeit entstandene Gedichte, die wegen ihres Tones und der Unbekanntheit ihrer Verfasser als echte Volkslieder gelten dürfen, so ein sehr hübsches: „An der Weichsel gegen Osten Da stand ein Soldat auf Posten" und das 1870 gedichtete, noch heute vielgesungene „Des Königs Grenadiere". Ein unbekannter, nicht übler Dichter hat dem Helden Pionier Klinke (vor Düppel) das „Lied vom deutschen Winkelried" gewidmet: „Die Preußen stürmen die Düppeler Schanzen"; von einem andern Sänger im bunten Rock rührt ein ausgezeichnetes „Kompagnielied" her auf die verschiedenen Berufe der Kameraden, z. B.: „Tischler, Schlosser und ein Schmied Mit dem eisernen Gemüt." So erweist sich das Heer als eine Pflegstätte des Volksliedes, wie es kaum eine bessere in Deutschland gibt.

Wie schon an viel früherer Stelle (S. 178) bemerkt wurde, entstehen in unsern Tagen keine echten Volkslieder mehr. Auch die wahrhaft volkstümlichen Lieder aus der Kunstdichtung werden immer seltener. Die Stelle des echten Volksliedes in vergangenen Jahrhunderten nimmt heute für die Massen der Gassenhauer ein, das Lied meist unbekannter Dichter. Berlin ist die Hauptwerkstätte geworden, von der die Lieder dieser Art ausgehen, und der Entstehungsort prägt ihnen den Stempel auf. Die meisten dieser Lieder sind ohne jeden künstlerischen Wert und verdanken ihre Beliebtheit, die sich gewöhnlich in wenigen Wochen, ja Tagen ganz Deutschland erobert, einer gewissen gemütlichen Drolligkeit, nicht selten gerade dem Mangel an Sinn und Verstand. Zu dieser Gattung gehören Lieder wie: „Mutter, der Mann mit dem Koks ist da", als dessen Geburtsjahr die Forschung 1886 ermittelt hat; Die Holzauktion im Grunewald, Hirsch in der Tanzstunde und ähnliche, die jeder Leser singen gehört und ohne Bedauern vergessen hat. Manches hübsche Lied, für das die Bezeichnung Gassenhauer zu grob ist, dringt auch aus den Gesangseinlagen der Berliner Possen ins Volk, so z. B. „Feinsliebchen mein unter dem Rebendach", und gar nicht zu verachten sind einige Beiträge zum volkstümlichen Liederschatze der Mindergebildeten von dem Lieder- und Tondichter Ludolf Waldmann, der z. B. das hübsche Gedichtchen „Fischerin, du Kleine" und das nicht unpoetische Walzerlied „Denke dir nur, mein Liebchen Was ich im Traume gesehn" geschrieben und in Musik gesetzt hat.

Natürlich hat auch Wien seinen gemütlichen Liederschatz dieser Art, z. B. „Die Musik kommt" (vielleicht die Quelle eines berühmten Liliencronschen? vgl. S. 1033), das Fiakerlied und das von den Donaugigerln.

Die Lebensdauer dieser kaum halbechten Volkslieder ist sehr kurz, gewöhnlich nur ein bis zwei Jahre. Keines überlebt das Menschengeschlecht, das sie zuerst gesungen, weil keines dichterische Tragkraft genug besitzt.

Die deutschamerikanische Lyrik hat bis jetzt keinen Einfluß auf die Gesamtentwicklung der deutschen Literatur gewonnen, verdient aber als ein äußerster dünner Ausläufer am Baum unserer Dichtung wenigstens freundliche Erwähnung. — An Umfang ist die auf nordamerikanischem Boden geübte deutsche Literatur nicht gering: ein stattliches Sammelwerk „Deutsch-Amerika" (1892) von G. A. Zimmermann in Chicago verzeichnet Dutzende deutschamerikanischer Dichter, gibt reichliche Proben, enthält aber überwiegend solche Dichter, die aus Deutschland eingewandert sind. Drei Zeitabschnitte werden darin geschieden: die religiöse Einwanderung (1675—1825), die politische Einwanderung (1825 bis 1850), die sozialpolitische Einwanderung (1850 bis jetzt). Aus der ältesten Zeit ist nichts Hervorragendes zu erwähnen; mehr schon aus der Zeit der politischen Einwanderung. Unter den vormärzlichen Flüchtlingen war der hervorragendste Dichter Franz Lieber (1800—1872), ein Berliner, als Schüler Jahns in Deutschland eingekerkert, in Amerika einer der angesehensten Volksrechtslehrer geworden. Drüben wird sein etwas langes Gedicht auf den Niagara am meisten bewundert: wertvoller ist der „Erguß in Erwartung, mein Vaterland wiederzusehen":

Wo ich irrte, litt und rang;
Wo ich froh mein Blut vergossen,
Wo ich meine Ketten trug;

Wo mir frühe Blumen blühten, —
Rauhe Hände sie zerknickten;

Wo noch Freunde meiner harren,
Wo ich Feinde längst vergaß.

Dieses Gedicht ist kennzeichnend für die ganze Flüchtlingspoesie jener Zeit. Getröstet, ja beflügelt durch das freie, reiche Leben in der neuen Heimat überwinden jene treuen Söhne des geliebten alten Mutterlandes alle Bitterkeit über die erlittene unverdiente Verfolgung und gedenken nur des Besten, was sie dem deutschen Boden verdanken.

Von den „Achtundvierzigern" sind die meistgenannten: Eduard Dorsch aus Würzburg (1822—1887), doch mehr ein gewandter Prosaiker in Versen als ein echter Dichter; und Kaspar Butz aus Hagen (1825—1885), der mit seiner Bilderpracht und Beredsamkeit an Freiligrath erinnert. Er war es, der im Juli 1870 die heißen Wünsche der deutschen Amerikaner für Deutschlands Sieg im großen Kriege aussprach:

Vergessen ist ja alles, vergessen jede Not,
Vergessen jedes Urteil, ob es auch sprach: der Tod!

Für dich, o Muttererde, du Land der Herrlichkeit,
Auch deine fernen Söhne, sie stehen mit im Streit.

Unter den nichtpolitischen Auswanderern verdient Erwähnung Frank von Siller, ein Deutschrusse aus Petersburg, geb. 1835, als feinsinniger Dichter, mehr noch als Übersetzer, der manches schöne Gedicht englischer Sprache, besonders von Amerikanern, meisterlich verdeutscht hat.

Nicht unerwähnt darf an dieser Stelle auch ein amerikanischer Dichter bleiben, Charles Leland aus Philadelphia (1824—1903), der Verfasser der bei englisch- wie deutschsprechenden Amerikanern gleich beliebten Hans Breitmann's Ballads (1856). In einem drolligen Gemisch aus Deutsch und Englisch, der Alltagsprache vieler amerikanischer Deutschen, treibt er seinen liebenswürdigen Scherz mit den trink-, tanz- und liederseligen Mitbürgern deutscher Abstammung. Leland war auch einer der besten Übersetzer neudeutscher Lyrik: Scheffels Gaudeamus wurde von ihm meisterlich umgedichtet, und an Heines Reisebildern und Eichendorffs Taugenichts hat er sein feines Verständnis für deutsches Empfinden bekundet.

Der einzige nennenswerte auf amerikanischem Boden erwachsene Dichter deutschen Blutes ist der junge **Georg Sylvester Viereck** (geb. 1884), der Sohn eines früheren deutschen Reichstagsabgeordneten aus Berlin, des Verfassers der wichtigen Schrift „Zwei Jahrhunderte deutschen Unterrichts in den Vereinigten Staaten". In seinem Bändchen Gedichte steht das eine und andre, das beweist, Viereck könnte ein deutscher Lyriker werden, wenn er auf deutscher Erde lebte. — In einer kürzlich erschienenen Blumenlese von Gotthold Neef: „Vom Lande des Sternenbanners" stehen mehr als zweihundert jüngere deutschamerikanische Versemacher; ein rechter Dichter ist kaum darunter, allenfalls mit Ausnahme von Konrad Nies in St. Louis und der Dichterin Edna Fern (Fernande

Richter), die in schlagender Kürze den Grund der dichterischen Halbheit der Deutschamerikaner ausgesprochen hat:

In tiefstem Herzen deutsch geblieben
Und doch tieffremd dem deutschen Blut,
Kein echtes Hassen, rechtes Lieben,
Das ist der Fluch, der auf uns ruht.

Einige neuere Übersetzer.

Die Zeit der großen künstlerischen Übersetzer scheint hinter uns zu liegen. Zumteil kommt dies davon, daß die älteren Meisterwerke der Weltliteratur längst übersetzt sind und sehr wenig neue einer Umdichtung würdige Schöpfungen hinzukommen. Zum Teil auch davon, daß die Kenntnis der wichtigsten fremden Sprachen ungemein gewachsen ist, so daß nach Übersetzungen weniger Begehr ist. Auch fehlen unserm jungen Dichtergeschlecht die Geduld und Selbstentäußerung, die neben der besonderen Begabung zu einer kunstvollen Übersetzung nötig sind. Auf einige neuere Umdichter von Verdienst wurde schon an verschiedenen Stellen hingewiesen, so auf Ludwig Fulda, der gegenwärtig wohl an der Spitze unserer Übersetzungsliteratur steht. Neben ihm sei genannt Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff (geb. in Markowitz 1849), dessen „Griechische Tragödien" nicht nur den gelehrten Philologen, sondern auch einen feinen Nachdichter bekunden.

Sigmar Mehring (geb. in Breslau 1856) hat in einem Bande französischer Lyrik ausgezeichnete kleine Kunstwerke dargeboten; Otto Hauser in Wien (geb. 1876) übersetzt glänzend Verlaine und Rossetti, leistet übrigens auch in eigener Dichtung, Vers und Prosa, Vielversprechendes. — Von Fritz Gundlach ist ein Band Umdichtungen neufranzösischer Lyrik erschienen. — Wilhelm Spohr aus Hamburg (geb. 1868) ist der Vermittler des merkwürdigen Holländers Multatuli (Dekker) geworden. — Friedrich von Oppeln-Bronikowski (geb. in Kassel 1873) hat den ganzen Maeterlinck verdeutscht. — Hedwig Lachmann wurde schon als Übersetzerin gerühmt (vgl. S. 1066). Höher noch steht Betty Jacobson, die Umdichterin Petrarcas und meisterliche Übersetzerin des fast unübersetzbaren „Raben" von Poe. — Zu nennen sind ferner Ernst Hardt, der Dichter eines beachtenswerten eigenen Dramas: „Der Kampf ums Rosenrote"; Martin Hahn (Musset), Max Meyerfeld (neuere Engländer). — Byrons Tagebücher (mit einigen Gedichten), Mussets „Carmosine" und eine Sammlung italienischer Volkslieder wurden von Eduard Engel übersetzt.

Aus den slawischen Literaturen haben alles Bedeutende übersetzt: Wilhelm Henckel, Heinrich Nitschmann, August Scholz, Raphael Löwenfeld, Heinrich Stümcke (dieser Tolstois Macht der Finsternis und anderes).

Einige bemerkenswerte Vertonungen von Lyrikern des 19. Jahrhunderts.

Eichendorff: zahlreiche Lieder von allen großen Vertonern des 19. Jahrhunderts, am schönsten von Schumann.

Uhland: „Frühlingsglaube" von Schubert, „Sonntag" und „O brich nicht, Steg" von Brahms, „Der Sommerfaden" von Weingartner, „Die Kapelle" von Kreutzer.

Mörike: „Das verlassene Mägdelein" von Schumann, „Agnes" von Brahms, „Auf ein altes Bild" und andere von Hugo Wolf.

Rückert: „Du bist die Ruh" und andere von Schubert.

Chamisso: „Frauen-Liebe und -Leben" von Schumann.

Annette von Droste: „Der Ossa sprach zum Pelion" von Peter Cornelius.

Strachwitz: „Mein altes Roß" von Schumann.

Lenau: „Auf dem Teich" von F. Mendelssohn, „Die drei Zigeuner" von Liszt.

Freiligrath: „Der Blumen Rache" und „Prinz Eugen" von K. Löwe, „Ihr Auge" von R. Franz.

Heine: Schumann, Schubert; Brahms („Der Tod, das ist die kühle Nacht"); „Auf Flügeln des Gesanges" von F. Mendelssohn.

Hebbel: „Auf ein schlummerndes Kind" von P. Cornelius, „Vorüber" von Brahms.

Geibel: „Der Mond" und „Wenn sich zwei Herzen scheiden" von F. Mendelssohn, „Für Musik" von R. Franz, „O stille das Verlangen" von H. Wiegandt.

Heyse: „Mädchenlied" und „Am Sonntag Morgen" von Brahms, „Frühlingsluft" von Schumann, „Carmosenella" von M. Bruch, „Dulde, geduldе dich fein" von Zepler.

Lingg: „Immer leiser wird mein Schlummer" von Brahms, „Pausanias" von Dräseke.

Storm: „Schließe mir die Augen beide" von H. Goetz, „Über die Heide" von Brahms, „Morgens" von Rubinstein, „Loose" von A. Jensen, „Meine Mutter hat's gewollt" von R. Franz.

Keller: „Abendregen" von Brahms, „Wie glänzt der helle Mond" von Hugo Wolf, „Wandl' ich in dem Morgentau" von B. Zepler.

Karl Stieler: „Wanderlieder" von Max Schillings.

Fontane: „Douglas" von K. Löwe.

Allmers: „Feldeinsamkeit" von Brahms.

Gilm: „Allerseelen" von Brahms.

Klaus Groth: viele Lieder von Brahms.

Volkmann-Leander: von E. Schmock, z. B. „Glück".

Emil zu Schönaich: einige Lieder von A. von Fielitz.

Konrad Meyer: „Die Fei", „Unruhige Nacht" und andere von Emil Severin. Viele Lieder von A. von Fielitz.

Karl Henckell: „Ich trage meine Minne", „Liebeshymnus" und anderes von R. Strauß.

Liliencron: „Auf dem Kirchhof" (S. 1034) von Brahms, „Glückes genug" von R. Strauß.

G. Falke: „Meinem Kinde" von R. Strauß.

Jacobowsky: von Otto Urbach, z. B. „Auf meinem Grabe".

Carl Busse: einige Lieder von E. Hildach.

Dehmel: vieles von R. Strauß.

Anna Ritter: einige Lieder von A. von Fielitz.



Fünfunddreißigstes Buch.
Erzählungskunst der Gegenwart.
Erstes Kapitel.
Einleitung: Der jüngstdeutsche Roman.
Vorbemerkung.

Mit noch zwingenderer Notwendigkeit als für die Lyrik muß für den Roman der Gegenwart die Unmöglichkeit eingestanden werden, seiner immer höher schwellenden Flut standzuhalten. Kein lebender Mensch vermag alle lesenswerten, geschweige alle Romane der letzten zwanzig Jahre zu lesen oder zu durchfliegen. Nach den von der bekannten Hinrichs'schen Buchhandlung in Leipzig erbetenen Berechnungen sind in den letzten zwei Jahrzehnten zusammen etwa 35 000 Erzählungswerke erschienen. Es bedarf keiner Entschuldigung, daß man noch nicht den zwanzigsten Teil dieses Romansegens bewältigen kann. Zum Glück ist es auch nicht nötig; von allen Gattungen der Literatur ist die erzählende durch den Wandel des Geschmackes dem Untergang am sichersten preisgegeben; selbst die meisten Hundertauflagenromane unserer Tage werden kaum dem allgemeinen Verhängnis entgehen.

Die wichtigste Frage gegenüber dem Roman unserer Zeit ist wie immer die nach seinem Wert als Kunstgebilde, nicht als Gedankengefäß. Ein Rückblick auf den Roman in der Weltliteratur lehrt uns, daß einzig solche erzählende Dichtungen am Leben geblieben sind, die zwei Haupteigenschaften zeigen: allgemein menschlichen, sehr einfachen Inhalt und Spannungskunst. Der Roman der Gegenwart mag noch so hoch über dem der Vergangenheit durch seinen scheinbar reicheren Gedankenschatz stehen, — sind die Vorgänge nicht von dauerndem Reiz durch ihre Menschlichkeit, halten sie wohl gar nur modische, schnellvergängliche Erscheinungen fest, so liest sie schon das nächste Geschlecht nur mit Langweile, das übernächste gar nicht. Und so rückständig es klingen mag, da heute Spannung für einen der vielen überwundenen Standpunkte gilt: ohne Spannungsreiz keine Dauer selbst für die noch so feinsinnige Erzählung. Die ewigen aus der Natur der Leserseele abgeleiteten Gesetze aller literarischen Wirkung siegen zuletzt über jeden Modegeschmack. Sie haben gesiegt über den Schäferroman des 17. Jahrhunderts, den an Beliebtheit bei der europäischen Kulturwelt nie wieder eine Romanmode übertroffen hat. Sie haben gesiegt über den Roman des 18. Jahrhunderts von Richardson trotz dessen nicht geringen schriftstellerischen Vorzügen: er ist heute fast bis auf den Namen vergessen, weil seine Romane der künstlerischen Spannung entbehren, weil sie im höchsten Grade langweilig sind. Auch Rousseaus Romane sind nicht mehr lebendig: der Hauptgrund liegt in ihrem Mangel an Spannungsreiz. Wenn Goethes Wahlverwandtschaften heute, nach einem Jahrhundert, einem für die Lebensdauer von Romanen ungeheuren Zeitraum, noch wirklich gelesen werden, so verdanken sie das, mehr als allem andern, dem Umstand, daß sie ein spannender Roman sind. Unsere lebenden Erzähler verachten das Lob, spannend zu schreiben. Bei vielen entspringt die Verachtung aus demselben Gefühl, aus dem der Fuchs die unerreichbaren Trauben sauer fand. Spannend zu erzählen, ist nicht nur eine Frage des Kunststils, sondern der Fähigkeit, gut zu erfinden, mit einem Wort: der Phantasie. Alles andere der Erzählungskunst, wie sie von den Modernen angepriesen und geübt wird, läßt sich erlernen, wie sich auch das Photographieren erlernen läßt: ein sehr naheliegender Vergleich. Künstlerische Erfindung läßt sich nicht erlernen: man hat sie, oder hat sie nicht, wie einer unserer besten Erzähler, Fontane, mit treffender Schlagkraft gesagt hat.

Trotz allen Fortschritten in der Kenntnis der Kunstmittel des Romans hat die Ausübung der reinen Erzählungskunst in den letzten Jahrzehnten eher gelitten. Man will durchaus über die Grenzen des Romans, ja der Kunst überhaupt hinaus; man will gar nicht oder doch nicht bloß erzählen, sondern man will alles mögliche andere durch die

äußere Form des Romans aussprechen: Philosophie, Psychologie, Psychophysik, Physiologie, Politik, Volkswirtschaft, Naturwissenschaft, Sozialpolitik, Religion oder Sehnsucht nach Religion und noch vieles mehr. Der Ausspruch, den einst Vischer von den Problemdichtern getan, wird heute kaum beachtet: „Problem, schon das Wort ist gefährlich und bezeichnet, daß hier kein Kunstwerk mehr geplant ist, sondern eine physiologisch-philosophische Untersuchung. Das ist alles didaktisch.“ In der Tat ist der Roman der Gegenwart in viel höherem Grade als im Menschenalter zuvor wieder in die Bahnen des Belehrungsromans des 17. Jahrhunderts, der Zesen, Bucholtz, Lohenstein und der Wielandischen Romane des 18. Jahrhunderts zurückgekehrt. Schon damals wurde, je nach Können und Geschmack der Schriftsteller und Leser, zerfasernde Seelenforschung getrieben, aber es wurde langweilig erzählt. Wir haben viel zu viel Philosophie und künstlerisch unverarbeitete Zeitgeschichte in unsern heutigen Romanen, viel zu wenig schlichte Menschenbildnerkunst und gutes „Fabulieren“.

Die einfache, von allem Getue freie Erzählung findet sich fast nur noch bei einigen älteren lebenden Meistern der Kunst: bei Rudolf Lindau, Hans Hoffmann, der Ebner-Eschenbach, Ilse Frapan, die alle niemals recht in die Mode gekommen sind, wohl aber die Mode von heute lange überleben werden. „Schlichtheit und Ehrlichkeit“, heißt es bei Keller, „müssen mitten in Glanz und Gestalten herrschen, um etwas Poetisches oder, was gleichbedeutend ist, etwas Lebendiges und Vernünftiges hervorzubringen“. Modeschlagwörtern zuliebe, so dem Lieblingswort der Jüngstdeutschen: Milieu, wird mit öder Breite alles geschildert, was Nebensächliches an Dingen und Menschen um eine Romangestalt herum steht, ohne daß die Gestalt uns dadurch lebendiger wird. Das letzte Geheimnis aller großen Erzähler: durch künstlerische Zurückhaltung, durch die z. B. von Storm mit höchster Meisterschaft geübte Wortknappheit den Leser zum Mitdichten zu zwingen, besitzen unter den jüngeren Erzählern nur ganz Vereinzelte, mehr durch Zufall als künstlerische Absicht.

Im Stil hat der Roman sichtbare Fortschritte gemacht; eine Mittelhöhe der Darstellung erreichen heute selbst die weniger berühmten Romanschreiber; auch unter den erzählenden Frauen sind die schlecht oder lächerlich schreibenden die Ausnahme geworden. Bei den guten Romanschreibern hat sich auch die Reinheit der Sprache gehoben, hoch über den Stand der wissenschaftlichen Schriftsteller. Wenn man auf einzelne kläglich schreibende Frauen hinweist, z. B. auf die Eschstruth oder die Ballestrem, die bei ihrer Fremdwörtelei verdientermaßen Lächerlichkeiten wie: „Chançe, Selbstmadeleben, periert“ und vieles andere begehen, so versagt der Mut, sich hierüber zu belustigen, seitdem man bei grundgelehrten Männern der Wissenschaft ganz ähnlichen Perlen (z. B. „erstes Début“) als Strafe für eitles Zurschaustellen nicht vorhandener Kenntnis fremder Zungen begegnet (vgl. S. 1135).

Offensichtlich ist der Wandel des Verhältnisses zwischen Romandichtern und Lesern in weniger als einem Menschenalter. Was sind gegen die Romane mit einem Absatz von hunderttausend Stück in wenigen Wochen die berühmtesten Erfolge früherer Jahre, selbst der Marlitt, der Wolff und Ebers! Frenssens Jörn Uhl und Hilligenlei, Beyerleins Jena oder Sedan überragen noch die größten Erfolge Zolas, wenn wir bedenken, daß mehr als die Hälfte der Romane Zolas von Nichtfranzosen gelesen wurden; aber auch von einigen nicht ganz so berühmten Romandichtern, z. B. von Mann, Hesse, Hegeler, Ompteda, Heer, der Heyking sind 20, 30, auch 50 Auflagen in wenigen Jahren nicht mehr ungewöhnlich.

Zu beklagen ist der Rückgang gerade der erzählenden Kunstform, in der wir seit der Mitte des 19. Jahrhunderts den ersten Rang unter den Völkern selbst mit hervorragender Erzählungsdichtung einnahmen: der Novelle. Der Grund dieses Rückganges liegt in der unglückseligen Überschätzung der erzählenden Philosophiererei. Eine einzige vollgeglückte Menschengestalt ist künstlerisch wertvoller und der Unsterblichkeit sicherer als ein dicker Band mit der vermeintlich erhabensten Weltanschauung. Sie ist allerdings auch schwieriger; Weltanschauung, oder um noch einmal mit Arnim zu sprechen: „Gesichtspunkt“, ist bequemer und verleiht vorübergehend mehr Ruhm.

Zweites Kapitel.

Gustav Frenssen.

Der nie zuvor dagewesene Erfolg des Romans Jörn Uhl von **Gustav Frenssen** (geb. am 19. Oktober 1864 in dem westholsteinischen Stranddorf Barlt) zwingt, eine der seltenen Ausnahmen von der literarischen Erfahrungsregel festzustellen, daß fast nur die wertlosen und die gefährlichen Bücher in Massen gekauft werden. Von Jörn Uhl waren seit dem Erscheinen (1901) bis 1903 130 000 Abdrücke, bis Ende 1905 190 000 verkauft, und noch immer dauert die Beliebtheit dieses Buches an. Eine gewisse Kritik, die mit einer gewissen Romanschreiberei verwandt ist, nimmt Frenssen nicht recht für voll, tut so, als sei er weiter nichts als ein männlicher Nachfolger der Marlitt; denn der Mann schreibt ja in ganz klarem Deutsch, will nicht mehr scheinen, als er ist, kümmert sich um kein modisches Getue und ist sogar ein Schriftsteller, den man zur Not am Familientische vorlesen kann. Frenssen hat den Beweis geliefert, daß man dies alles und zugleich ein ernst zu nehmender Dichter sein kann.

Bis zum Jörn Uhl ist bei ihm eine deutliche Entwicklung nach oben festzustellen. Seine zwei früheren Romane: Die Sandgräfin (1896) und Die drei Getreuen (1898) waren bis auf einige aufblitzende Lichter trüber Mittelschlag der Unterhaltungsliteratur, zumteil noch darunter; dann erschien sein Jörn Uhl, die Geschichte einer Seelenentwicklung, und machte Frenssen zu dem gegenwärtig meistgelesenen deutschen Romandichter. Darüber ist man heut auch in den Kreisen seiner Anhänger einig, daß Jörn Uhl weder beim Lesen fesselt, noch tief in der Erinnerung wurzelt, ja daß kaum eine Gestalt, kaum ein Ereignis deutlich sichtbar haftet. Auch darüber, daß Frenssen kein im großen bildender und aufbauender Künstler ist, sondern nur ein Aneinanderreiher einzelner feiner Bilder, von denen manches beim Lesen Freude oder Rührung erzeugt. Jörn Uhl hat aber doch Eigenschaften des Inhalts und der Form, die einen großen Teil des ungeheuren Erfolges verständlich machen. Frenssen schreibt eine Sprache von edler Einfachheit, die er auch ganz lebensecht zu gestalten weiß, wo nicht die Neigung zum Philosophieren mit ihm durchgeht. „Wir wollen in diesem Buche von Mühe und Arbeit reden", so beginnt Jörn Uhl, und diese fast biblische Schlichtheit des Erzählertons bevorzugt Frenssen, der Jahre hindurch protestantischer Prediger war, bevor er ein berühmter Dichter wurde. Auch in seinem zweiten ernsten Roman: Hilligenlei (1906) schreibt er Erzählungsfätze wie: „In dieser Zeit kam der große Lau eines Tages zu seiner Frau und sagte", ohne daß man diese Form gesucht nennen darf, denn sie paßt sehr gut auf die dargestellten Menschen und ihre Verhältnisse. Um so ärgerlicher sind bei diesem Schriftsteller mit dem reinen Deutsch so schreckliche Ausdrücke wie in Hilligenlei (über Paulus und Jesus!): „Der wurde sein Konservator und sein Herold." Und ähnlich wie Thomas Mann schreibt Frenssen gelegentlich halbenglische Sätze nieder: „und da fiel er in Liebe".

„Hilligenlei" (frisisch für Heiligland, wie auch Helgoland) ist rein künstlerisch kein Fortschritt. Der Held Kai Jans ist, wie Frenssen selbst, ein Gott- und Jesus-Sucher, und der Roman ist die Geschichte dieses Suchens und Findens. Gewiß ist auch solch ein Stoff romanfähig, und der noch erfolgreichere, eindrucksvollste englische Roman des letzten Menschenalters: Robert Elsmere (1888) von der Frau Ward, behandelte denselben Gegenstand. Die fast unentrinnbare Klippe aller solcher Romane ist die religionsphilosophische Abhandlung, und auch Frenssen ist nicht ungefährdet an ihr vorbeigesteuert. Seine Menschen, die meist ganz natürlich miteinander sprechen, fangen auf einmal an, gedruckte Reden zu halten, so wenn Kai Jans zu dem einfachen Kinde Heinke Boje loslegt: „Zu dieser großen wirtschaftlichen Veränderung kommt der schwierigste religiöse Wirrwarr" und dann noch sehr lange so weiter. Am Schluß läßt der Dichter sogar eine ganze Geschichte Jesu von mehr als hundert Seiten mit abdrucken, die sein Held verfaßt hat! Hier hört die Kunst auf, und es beginnt

die romanhafte Halbwissenschaft. Die „Handschrift" liest sich wie manche Kapitel Renans. Frenssen hat eben reine Kunst nicht bieten wollen; dem hunderttausendsten Abdruck von Hilligenlei, der einen Monat nach dem Erscheinen des Werkes hinausging, gab er die Verse mit:

Aus Erbarmen malte ich dies. Es mache dich fähig,
Das Gesunde zu sehn, das Natürliche, und wie es jammert
Unter der Peitsche der Gier und dem Joche der engenden Sitte,
Und zu stellen dein Leben auf Grund, der heilig und ewig.

Vortreffliche Absicht, aber eben Absicht, also „Problem". Frenssen bestätigt den alten Spruch: „Einmal Prediger, immer Prediger"; ein Band sehr schöner, wirklich gehaltener „Dorfpredigten" (1899) rührt von ihm her, und Predigten für Dorf und Stadt sind auch seine Romane.

Einmal aber ist diesem dichtenden Prediger ein Stück Kunst hohen Stils gelungen, das seinem Lebenswerk über das kaum zweifelhafte Schicksal seiner beiden letzten Romane hinaus Dauer verspricht: die dramatische Schilderung der Schlacht bei Gravelotte in Jörn Uhl. An dichterischer Kraft der Anschauung und Darstellung übertrifft dieses Schlachtgemälde selbst das vielbewunderte von der Sedan-Schlacht in Zolas „Zusammenbruch" oder in Stendhals Waterloo in der Chartreuse de Parme. Wie deutsche Menschen wortkarg kämpfen, bluten, sterben, das hat Frenssen mit vollendeter Kunst in unmittelbare Anschauung geformt. Das Kapitel, aus dem hier nur ein paar Sätze als Probe folgen, gehört in ein Lesebuch für deutsche Primaner; sie könnten daraus lernen, wie phrasenfreie vaterländische Prosa klingt:

Der Abend kommt. Und wie es stiller wird, ruft es an den Furchen und an den Büschen: „Hölp mi . . . O . . . Hölp mi doch." Und auf der Höhe: „Je prie . . . ma mère . . . pitié." Und aus dem trockenen Bachlauf: Soo döst . . . soo döst . . . Mien Moder!" — Es wird stiller.

„Meine Mutter hat mir für die höchste Not ein Paket in die Brusttasche gesteckt", sagte der Leutnant, „aber ich kann den Arm nicht hochkriegen." Da nahm Jörn Uhl es ihm aus der Tasche und gab es ihm, und der bot ihm die Hälfte.

Und wie weiß Frenssen das dumpfe Seelenleben der Menschen auf dem Lande, die 1870 noch keine Zeitung lasen, überzeugend darzustellen, da wo er den Gefreiten Lindemann dem Gemeinen Lohmann erklären läßt, daß die Franzosen den alten König beleidigt hätten:

„Sie haben so getan, Lohmann." Und er hob die Hand zum Schlage. „Wie alt ist er?" fragte Lohmann. „Über die Siebzig weg." Von Stund an, als er dies hörte, hatte Lohmann klare Erkenntnis und gutes Gewissen. „Wenn sie den alten Mann ins Gesicht schlagen, dann haben wir das Recht, ihnen an die Jacke zu kommen."

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Frenssens zwei Hauptromane langsam zu Grunde gehen werden an ihrem Mangel straffen Baues und am Schattenwesen der Gestalten. Die Schlacht bei Gravelotte in Jörn Uhl wird bleiben und seinem Namen die Ehren der späteren Literaturgeschichte retten. Zwischen den beiden Romanen des langsam schaffenden Dichters liegen vier Jahre; wie weit und hoch seine Kunst ihn noch tragen mag, wird sein nächstes Werk uns zeigen. Die Kritik darf den Dichter nicht schulmeistern; sie darf aber aus der Seele gerade derer, die in Gustav Frenssen eine unserer wirkenden Kräfte verehren, den Wunsch aussprechen, er möge in Zukunft weniger reden, weniger predigen, mehr schauen, mehr bilden.

Drittes Kapitel.

Erzähler.

Mann, Hesse, Ompteda, Reicke und Andere.

Rein künstlerisch höher als Frenssen steht der Lübecker **Thomas Mann**, geb. am 6. Juni 1875, der bei seiner Jugend und strengen Kunstauffassung noch eine reiche Entwicklung verspricht. Sein Roman **Die Buddenbrooks** (1901) ist die feinste Verwertung des guten Kerns, der im Naturalismus steckt. Ausgestattet mit einer fast unheimlichen Beobachtungsschärfe, schildert Thomas Mann die Menschen einer alten, verfallenden Hansestadtfamilie so greifbar echt, daß er sich den besten Erzählern der Franzosen,

Engländer und Russen des letzten halben Jahrhunderts an die Seite stellt. Fraglich bleibt nur, ob ein Werk mit so überwiegend unerfreulichen Menschen Aussicht hat, sich auf den Höhen der dauerhaften Erzählungsliteratur zu halten. Die Erfahrung lehrt, daß kein Kunstwerk ohne innere Wärme, oder sagen wir noch schlichter: ohne Liebe, auf die Nachwelt kommt. Ob das Fehlen dieser Liebe der Wahl des Stoffes oder einem Mangel in der dichterischen Ausrüstung Manns zuzuschreiben ist, läßt sich noch nicht sagen. Am meisten erinnert er an Thackeray, mit dem er auch den leisen Zug überlegener Ironie gemein hat. Seine Sprache ist edel und rein, nur mit einem Anflug von englischer Stilfarbe. Man glaubt Dickens zu lesen, wenn man auf Stellen wie diese stößt:

Er war ein wenig gedrückt — ein wenig unglücklich, nicht wahr? — Ach, die Wahrheit zu reden (to tell the truth), so war er das nicht nur ein wenig, er war es in hohem Grade, es war ohne Übertreibung elend mit ihm bestellt.

Noch stärker tritt der englische Grundton des Stils in Manns Novellen Der kleine Herr Friedemann, Tristan hervor.

Thomas Manns erster Versuch im Drama: „Fiorenza" (1906), aus der Geschichte Savonarolas, ist für die Bühne unwirksam, aber — ein kleines Meisterstück der Geschichtsnovelle in Gesprächsform. Der erste Akt ist inhaltlich und sprachlich vollendet, nur kein Akt eines Dramas.

Der jüngere **Hermann Hesse**, ein Württemberger aus Calw, geb. 1877, hat mit seinem mehr lyrischen als erzählenden Roman **Peter Camenzind** (1903) einen überraschenden, aber nicht unverdienten Erfolg errungen. Der Sprache nach kann man Hesse einen Schüler Kellers nennen, dem er allerdings in der Menschengestaltung weit nachsteht. Wie sich eine träumerische Seele entfaltet, das weiß Hesse in einem bestrickenden Traumton zu erzählen. Dieser klingt auch aus Hesses „Gedichten" (1902), die ihn unter unsere besten Lyriker einreihen. Aber nicht bloß dieser Ton: der Dichter ist auch inhaltlich ein frischer junger Sänger, der die edlen Freuden mit hellem, nicht nachgemachtem Gesange hinausjubelt. Er ist ein feiner Nachfahre der schwäbischen Schule, den Mörike gewiß lieb gewonnen hätte:

Frühsommernacht.

Der Himmel gewittert,
Im Garten steht
Eine Linde und zittert.
Es ist schon spät.
Ein Wetterleuchten
Beschaut sich bleich

Mit großen, feuchten
Augen im Teich.
Auf schwanken Stengeln
Die Blumen stehn,
Hören Sensendengeln
Herüberwehn.

Der Himmel gewittert,
Schwül geht ein Hauch.
Mein Mädel zittert —
„Sag, spürst Du's auch?"

Das Erfreulichste an einem jungen berühmten Dichter ist nicht die frühe Berühmtheit, sondern die fernere Entwicklung nach oben; in Hesses zweitem Roman: **Unterm Rad** (1906) ist sie unverkennbar. Hierin erst ist die gute Mischung aus Lyrik und Erzählung; das Zuviel an Lyrik ist ferngehalten, ein Menschenschicksal, hier das Erziehungstrauerspiel eines Knaben, ist die Hauptsache geworden. Daß es aber nicht schadet, wenn in dem Erzähler ein Lyriker steckt, beweist Hesses prächtige Sprache. Er ist einer der Wenigen, an denen man die Hoffnung aufrichten kann, daß auch wir Deutsche wie andere Völker dermaleinst zu einer vollendeten Kunstprosa kommen werden.

An dichterischem Gehalt hinter Hesse, an Geschicklichkeit der Erzählung ihm voran steht der leider schon zum Modeschriftsteller gewordene **Georg von Ompteda**, geb. in Hannover am 29. März 1863. Er ist einer von den immer zahlreicher werdenden kunstbegabten Offizieren, die vom Pferde steigen und sich an den Schreibtisch setzen. Die Liebe zum alten Beruf bleibt bei ihnen allen lebendig, bei Ompteda wie bei Liliencron und Roberts, und es sind nicht die schlechtesten Bücher des ehemaligen Oberleutnants, die wie „Unser Regiment" (1895) von dem früheren Lebenskreise handeln. Omptedas beachtenswerteste Romane sind zwischen 1897 und heut: Sylvester von Geyer, Der Zeremonienmeister, Eysen („Deutscher Adel um 1900"), Heimat des Herzens. Hin und wieder erinnert

er ein wenig an Fontane, den er wohl zum Vorbilde genommen hat. Auch von Maupassant, den Ompteda sehr gut übersetzt hat, rührt manche erzählerische Eigenheit her. Er kann Menschen sichtbar hinstellen, auch eine spannende Handlung erfinden, schreibt ein vornehmes, nur etwas farbloses Deutsch, und wenn er trotzdem nicht recht erwärmt, so liegt das in der nicht genügend ausgiebigen Ader der Menschengestaltung. Auch im Stoffe vergreift er sich nicht selten, wie das einem Schriftsteller mit jährlich zwei oder drei Romanen leicht widerfährt. Sein feinstes Werk der Seelenmalerei: „Heimat des Herzens" (1904) wird gegen den Schluß künstlerisch vernichtet durch ein Versagen der erfindenden Kraft: der Dichter läßt da, wo es ums Ganze geht, seinen Helden durch einen außerhalb der Kunst liegenden Unglücksfall, einen Pferdehufschlag, sterben.

Ihm verwandt war der auf der Höhe des Mannesalters gestorbene **Wilhelm von Polenz** (1861—1903) aus Obercunewalde in Sachsen. Von seinen Romanen hat sich der doch schon 1895 erschienene „Büttnerbauer" bis heute behauptet, dessen Hauptfehler in der übermäßigen Länge bei dünnem Stoff besteht. Eine gute Novelle aus dem Bauernleben hat Polenz zu einem mittelguten Roman gereckt. Erwähnenswert ist sein Buch über die Vereinigten Staaten: „Das Land der Zukunft".

Um einige Stufen tiefer steht der flotte Unterhaltungserzähler **Richard zur Megede** aus Sagan, geb. 1864, an dem aber die gute Sprache zu loben ist.

Ein Schüler der neueren französischen Erzähler, besonders Maupassants, ist gleich Ompteda der einst noch berühmter als er gewesene **Heinz Tovote**, geb. in Hannover 1864. Die faselnde Modefremdwörtelei hat diesen frischen Menschen in eine Schule der „deutschen Spätdékadence" eingereiht. Er war ursprünglich ein mit starker Erfindungskraft begabter Erzähler, der durch das Blendlicht aus Frankreich verlockt ähnliche Stoffe wie die Franzosen bevorzugte, deutschen Lesern zumutete, die „Liebe" Berliner Dirnen ernst zu nehmen, weil Ähnliches bei Maupassant vorkam, und ließ sich dann durch einen leicht erklärlichen, aber wenig schmeichelhaften Massenerfolg seiner Romane und Novellen (Im Liebesrausch, Fallobst, Frühlingssturm) in dieser nicht aufwärts führenden Bahn festhalten. Unglückseliges Französisch, was hätte aus diesem netten Erzähler werden können, hätte er dich nie erlernt! Nicht weil er ein „Spätdékadent" war, sondern weil er fremden Mustern folgte, ist Tovotes Begabung ohne Frucht geblieben. — Auch sein Versuch im Drama („Ich lasse dich nicht", 1906) ist mißglückt: auf einen guten ersten Akt folgen zwei schlechte. Es erinnert an seinen Roman „Im Liebesrausch" durch den Mangel an seelischem Wert der Frauengestalt.

Eine literaturgeschichtliche Ungerechtigkeit mag gerade an dieser Stelle gut gemacht werden: das unerklärliche Übersehen eines unserer spannenden, dabei künstlerischen älteren Erzähler. **Friedrich Dernburg** aus Mainz, geb. 1833, einer der feinsten Tagesschriftsteller, hat 1889 einen Roman Der Oberstolze veröffentlicht, der den Dichter als einen Meister der Erfindung und der Menschenbildnerei bekundet. Es ist Pflicht, auf solche in jüngstdeutscher Zeit erschienene, fast vergessene Werke der junggebliebenen Alten hinzuweisen.

Zu den Erzählern mit keinem höheren Ehrgeiz als dem, zu erzählen und, wenns gelänge, Menschen zu formen, wollte **Eduard Engel**, geb. 1851 in Stolp, gehören. Nach einigen Vorübungen im bloßen Erzählen (Sammlung: Des Lebens Würfelspiel) schrieb er zwei Bände Novellen: „Wand an Wand", „Ausgewiesen", in denen er sich ernste Lebensgeschicke darzustellen bemühte. Nur halb zur Erzählungsliteratur gehören seine „Griechischen Frühlingstage".

Georg Reicke, geb. in Königsberg am 26. November 1863, jetzt Bürgermeister von Berlin, könnte mit seinem Gedichtband „Winterfrühling" auch bei den Lyrikern, mit seinen Bühnenstücken in Ehren bei den Dramatikern stehen, wird aber hier betrachtet, weil er in seinen Romanen „Das grüne Huhn" und „Im Spinnenwinkel" (1902 und 1903) die stärksten Proben seiner reifen Kunst gegeben hat. Als der erste, bedeutendere Roman erschien, und der Verfasser fast gleichzeitig zum Bürgermeister gewählt wurde, schüttelten

die Philister die Köpfe. Macht etwa das Dichten untüchtig zu bürgerlichen Geschäften? Im Gegenteil, alle hervorragende Geistestat fließt aus der gleichen Urquelle: aus der Phantasie, also aus der Fähigkeit, sich in andrer Menschen Seele zu versetzen, um auf sie zu wirken. „Das grüne Huhn“ ist einer unserer besten neueren Romane, kühn in der Erfindung, kraftvoll in der Gestaltung und, was besonders hervorzuheben, untadelig in der Sprache. Reicke gehört zu den zwanzig, schwerlich dreißig lebenden deutschen Schriftstellern, die sehr gutes Deutsch schreiben. — In der dichterischen Seelenkunde noch eindringender ist „Im Spinnenwinkel“; nur stört darin das Vorwiegen von Bildungsgesprächen, die nicht durchweg streng zur Erzählung gehören. — Reickes soeben erscheinender dritter Roman „Rolf Runge“ (1906) ist ein steiler Aufstieg zur Höhe: zu größerer Straffheit und Einfachheit in der Darstellung eines Menschenschicksals. Leidenschaft im festen Zaum der Kunst und eine seltene Gabe der Vertiefung in fremde Menschenseelen. Auch die Sprache ist noch edelreifer geworden.

Der Lyriker Reicke hat unter dem Erfolge seiner Romane gelitten; in dem Sammelband „Winterfrühling“ stehen fast nur durchlebte Gedichte, die durch den Einklang innerer und äußerer Form den Eindruck einer reichen Persönlichkeit und eines gewissenhaften Künstlers machen. — Mit seinen Dramen hat Reicke nie einen der dröhnenden Erfolge errungen, wie mancher Minderbegabte. „Schusselchen“ (1905) war der Versuch, eine sehr verwickelte, im Grunde edle Frauennatur in ihrem Fall verständlich zu machen, und nur durch einen leicht zu vermeidenden Mißgriff glückte er nicht völlig. Dagegen bewies das einaktige Schauspiel „Märtyrer“, daß Reicke ein in die Tiefe dringender dramatischer Seelenkenner ist: in dieser kleinen wortarmen Herzenstragödie des aufopfernden Verzichtes gab er einen Ausschnitt des Lebens, der so ergreifend wirkt, weil er das Schicksal von stummen Hunderttausenden darstellt.

Einer der fruchtbarsten Beisteuerer zum Unterhaltungsroman in künstlerischen Formen ist **Ludwig Ganghofer** aus Kaufbeuren, geb. 1855. Sein Stoffgebiet ist ungefähr das gleiche wie des verstorbenen Hermann Schmid (vgl. S. 930), und da Ganghofer ein leidenschaftlicher und sehr fachkundiger Jägersmann ist, so belebt er seine Romane aus den bayrischen Bergen und Wäldern mit allerlei jägerlateinischen und anderen Tiergeschichten, die fast noch angenehmer zu lesen sind als die von Menschen.

Heinrich Sohnrey aus Jühnde unweit Göttingen, geb. 1859, der Geschäftsführer des deutschen Vereins für ländliche Wohlfahrt- und Heimatpflege, auch Herausgeber einer Zeitschrift Das Land, vertritt eine Gattung für sich: die dichterische Gestaltung des niederdeutschen Dorflebens, mit starken, tiefen Wurzeln in der Wirklichkeit. Alle seine Schriften (zwischen 1886 und jetzt): Die Leute aus der Lindenhütte (Niedersächsische Walddorfgeschichten), Rosmarin und Häckerling, Im grünen Klee, Im weißen Schnee usw., zeugen von dem sein Bauernvolk liebevoll verstehenden Dichter, den man den norddeutschen Rosegger nennen könnte. Sein kerniges Deutsch hat gesunden Erdgeruch, und seine Menschen, die nur ein bischen gar zu einseitig weiß oder schwarz gezeichnet sind, atmen echtes Volksleben. Auch Sohnreys Dorfkalender verdient Erwähnung als ein trefflicher Beitrag zur volksbildenden gesunden Literatur.

In dem schon früher (S. 1007) erwähnten **Wilhelm Bölsche**, geb. 1861, einem Kölner, haben wir einen der wenigen jüngstdeutschen Erzähler mit naturwissenschaftlichen Kenntnissen, von dem eine lesenswerte Schrift herrührt: „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie“ (schon 1887). Er hat eine Reihe von anregenden und belehrenden Büchern halb wissenschaftlichen, halb dichterischen Inhalts geschrieben, darunter das beste: Von Sonnen und Sonnenstäubchen (1902), in einer Mischung, der das Überwiegen dichterischer Anschauung nicht schadet. Auch als feinsinniger Einleiter billiger Ausgaben deutscher Dichter (Heine, Uhland, Wieland, Novalis) verdient er Dank, wie denn allgemein zu wünschen wäre, daß Dichterwerke nur von Dichtern mit wissenschaftlicher Ausrüstung den genußfreudigen

Lesern dargeboten würden. Bölsches Anrecht auf einen sicheren Platz in der Erzählungsliteratur des letzten Menschenalters gründete sich auf seinen Roman an „Mittagsgöttin" (1891), ein Stück tüchtiger Heimatdichtung: der Roman hat zum Schauplatz den so überaus poetischen Spreewald unweit Berlin, dessen Zauber der Verfasser mit nicht geringer Kunst der Verlebendigung um uns webt. Die Nachwelt wird übrigens aus diesem höchst spannenden Roman besser als aus gelehrten Büchern die spiritistische Geisteskrankheit unserer Zeit kennen lernen.

Als beinah einziger Pfleger des Unterhaltungsromans in Versen mag an dieser Stelle auch **Richard Nordhausen** (geb. 1868 in Berlin) stehen. Von seinen mancherlei Erzählungen und Romanen ist „Die Mär von Bardowiek: Vestigia leonis" (1893) ein schönes Stück Versdichtung, von unvergleichlich größerem Wert als die Mären von Julius Wolff. Es gehörte Mut dazu, eine mittelalterliche Erzählung in Versen zu wagen, nachdem die Butzenscheibenepik unter literarischen Menschen in Verruf gekommen war.

Die Romane von **Oskar Mysing** („Otto Mora"), geb. 1867 in Bremen, haben sich nicht recht behauptet, weil der Verfasser zu den Unzeitgemäßen gehört, die gut erzählen wollen, ohne Mätzchen zu machen. Ein Kampf um Liebe, Nach der Sündflut, Beresina, Der Emigrant sind weit mehr als bloße Unterhaltungsware, und Das neue Geschlecht ist einer der besten, auch bestgeschriebenen Romane der letzten 20 Jahre.

Hans Ostwald, geb. 1873 in Berlin, der Herausgeber zweier Sammelbände alter und neuer Gassenlieder, die er übertrieben derb „Lieder aus dem Rinnstein" nannte, hat in seinem Roman „Die Vagabunden" (1900) ein Stück Leben geboten, wie es kaum eine andere Literatur besitzt, noch echter als Kirchbachs Roman „Das Leben auf der Walze".

Nichts als ein guter Romanschreiber, das heißt ein lebensvoller künstlerischer Erzähler will der Oldenburger **Wilhelm Hegeler** (geb. 1870 in Varel) sein. Er ist einer unserer kerngesunden Prosadichter, die sich von keinen philosophischen Nebeln oder sprachlichen Moden in ihrer sicheren Kunst beirren lassen. Seine beiden letzten Romane Ingenieur Horstmann (1900) und Pastor Klinghammer (1903) stehen um eine Stufe höher als selbst der gute Unterhaltungsroman des vorangegangenen Geschlechtes. Besonders in dem letzten, einem Seitenstück zu Otto Ludwigs Zwischen Himmel und Erde, zeigt sich Hegeler als einer unserer stärksten lebenden Menschenschilderer.

Viertes Kapitel.

Romanphilosophen und Humoristen. — Schweizer und Deutschamerikaner.

Land, Holländer, David, Wassermann, Stehr, Schnitzer und Andere.

Hans Land, geb. 1861 in Berlin, ist einer der zu vielen Romanphilosophen, die mehr von Gedanken als von Gestalten ausgehen und uns mehr Philosophie als Lebensgeschicke darbieten. Handelte dieses Buch von den religiösen und sozialen Fragen unserer Zeit, so ließe sich über Lands Romane: Der neue Gott, Mutterrecht und einige andere manches sagen; für die formende Kunst kommen sie kaum in Betracht.

Zwischen der Philosophie und der reinkünstlerischen Erzählung schwankt noch **Felix Holländer**, geb. 1868 in Leobschütz. Mit diesem Schwanken der Neigung hängt auch das der Form zusammen. In einem seiner besten Romane: Der Weg des Thomas Truck (1902) stehen modisch schillernde Stellen wie: „Da nahm er ihren Kopf und küßte sie auf die Stirn — und dieser Kuß enträtselte ihr alles, machte sie aus tausend Wunden bluten. — Und alle Dunkelheiten und Finsternisse der Nacht legten sich auf sie beide." Später wurde er klarer, und in neuester Zeit meidet der sehr begabte Schriftsteller, der im Grunde doch eher ein Erzähler als ein Rätseler und Enträtseler ist, diesen Modestil ganz. In seinem Roman Traum und Tag (1905) ist er bis auf den gesuchten Titel der Philosophie ledig geworden und verspricht in Zukunft ganz einfach ein künstlerischer Bildner zu sein.

An Holländer erinnert in mancher Hinsicht der Österreicher **Jakob David** (geb. in Weißkirchen 1859), ein überaus fein empfindender, aber noch mehr nachempfindender als

ursprünglicher Dichter. Seine stärkste Erzählungsprobe hat er in dem kurzen Roman Am Wege sterben (1899) gegeben: ein Stück echtösterreichischen Lebens, von dem wir in Reichsdeutschland trotz den vielen österreichischen Erzählern so wenig verstehen. Auch in seinen Novellen, besonders in dem Bande „Probleme", ist manches Fesselnde, und doch — David tastet eben, wie früher Holländer, mehr nach „Problemen" als nach reinen Dichtungsstoffen; er will noch irgendetwas Großes und Tiefes neben und über der Poesie, und so ist auch er einer der vielen begabten Künstler geworden, die ihren Platz durchaus zwischen den zwei Stühlen der Philosophie und der Kunst suchen. Schon an seiner Sprache kann man dies spüren: sie schillert und flimmert gar zu oft in die geheimnisvolle, übertiefsinnige Andeutelei hinüber und klingt dadurch dem an unsern wahrhaft großen, also einfachen Erzählern geschulten Ohr gesucht. Dichter mit solcher Neigung sind keine Dramatiker: Davids Bühnendichtungen Hagars Sohn, Der getreue Eckart sind verunglückte Versuche geblieben.

Die Rätsel des Erfolges kann man bestaunen an dem in Fürth 1873 geborenen **Jakob Wassermann**, dem Verfasser eines sehr kunstlosen, aber sehr philosophisch tuenden Romans Die Juden von Zirndorf (1897). Bald darauf schrieb er Die Geschichte der jungen Renate Fuchs (1900) und wurde durch einige verzückte Besprechungen weitverbreiteter Zeitungen in wenigen Wochen ein hochberühmter Dichter. Er hat seitdem noch allerlei geschrieben, ist aber heute schon mit jungen Jahren wieder sehr unberühmt geworden. Wassermann gehört auch zu jenen verunglückten Erzählern, denen nicht das Erzählen, sondern etwas viel Erhabeneres die Hauptsache ist, und obgleich er neuerdings ein Büchlein, ein sehr wirres, über die Kunst der Erzählung geschrieben, kann man ihn ernstlich kaum zu den Romandichtern rechnen. Er will durchaus „Probleme" lösen und erleidet dabei das Geschick, das Vischer den Problemlösern in der Dichtung verkündet hat (vgl. S. 1075).

Den auf dichterische, am liebsten auf lyrische Wirkungen abzielenden Romanschreibern ist auch **Hermann Stehr** beizugesellen, ein Landsmann des Schlesiers Hauptmann, geb. 1864 in Habelschwerdt. An Hauptmann muß man bei Stehrs Romanen und Erzählungen nach Inhalt und Sprache denken: auch er versenkt sich mitleidig liebevoll in das Seelenleben der Ärmsten und wendet gern die Mundart der Heimat an. Stehrs Hauptwerke waren bisher einige Bände Novellen: Auf Leben und Tod, Der Schindelmacher, Das letzte Kind, und zwei Romane: Leonore Griebel, Der begrabene Gott. Stehr ist einer der Seelenzerfaserer, die uns nicht durch Handlungen und Worte ihrer Menschen die Seelen bloßlegen, sondern uns als Erzähler immerfort sagen, was angeblich in den Seelen vorgeht, eine im Grunde unbeholfene Kunstform, die im Leser die Frage weckt: woher weißt du all das? Keiner der großen Erzähler der Weltliteratur hat sich überwiegend dieser bequemen Form bedient. In Frankreich hat sich Bourget dadurch billigen vorübergehenden Ruhm erworben, und man ist flink bei der Hand gewesen, ihn in eine besondere Schule: die der „Psychologen" einzuschachteln. Jetzt ist diese Mode dort auch schon vorüber; denn man hat erkannt, daß die echte Kunst erzählerischer Psychologie in etwas anderm besteht. Wo Stehr auf der Wirklichkeit fußt, da ist er kraftvoll und manchmal ergreifend: sobald er zu himmeln anfängt, wird er verblasen wie Jean Paul oder Klopstock. Sein dichterisch wertvollstes Werk ist die Erzählung Das letzte Kind (1903), in der das Hineinragen des Überirdischen ins Menschendasein mit feiner Kunst glaubhaft oder doch fühlbar gemacht wird.

Ein Versuch Stehrs im Drama (Meta Konegen) mißglückte bis zur äußersten Lächerlichkeit.

Nicht viel mehr als ein Nachahmer Holzens ist **Paul Ernst** aus Elbingerode, geb. 1866, der bald nach dem „Phantasus" (vgl. S. 1024) einen Band ganz ähnlicher Gedichte unter dem Titel „Polymeter" (1898) herausgab. Äußerlich unterscheiden sich diese Spielereien von den Gedichten im Phantasus nur dadurch, daß Ernst seine Versanfänge hübsch untereinander stellt, Holz sie um eine „Mittelaxe" ordnet. Unter dem vornehmen griechischen Namen „Polymeter" werden uns z. B. Gedichte von dieser Art dargeboten:

Es hat aufgehört zu regnen. Ein Frosch sitzt mitten auf dem Weg.
Die Sonne bricht vor. Geruch nach gelöschtem Chausseestaub.

Es gibt sicher keinen Leser, der nicht ähnliche „Verse“ hinschreiben könnte; aber hoffentlich keinen, der solche Schreiberei für Verse halten und sie drucken lassen würde.

Später hat sich Paul Ernst im Roman versucht, konnte aber auch hierin das Nachahmen fremder Formenmuster nicht lassen: „Der schmale Weg zum Glück“ ist inhaltlich gar nicht übel, aber kaum lesbar wegen seiner gesuchten Einfalt, die eben nichts ist als ein Gemenge aus Bibelsprache, Märchenton und Kellers Stil.

Anspruchsloser, aber künstlerisch wirksamer sind die Romane von **Rudolf Herzog**, geb. in Barmen 1869. Er ist vor allem ein guter Erzähler, und sein Roman Die vom Niederrhein (1903) ein treffliches Stück Heimatkunst. Zu wünschen wäre dem begabten Darsteller, daß er seinen Helden die Neigung zur Papiersprache abgewöhnte.

Wenn hier auch eines Moderomans von außergewöhnlichem, aber unechtem Erfolge: „Götz Krafft, die Geschichte einer Jugend“ in vier dicken Bänden (1903 bis 1905) von **Edward Stilgebauer** (geb. 1868 in Frankfurt am Main) gedacht wird, so geschieht dies nur zur Beleuchtung gewisser buchhändlerischer Machenschaften der Gegenwart. Der ungeheure Roman erzählt die gleichgültige Geschichte eines gleichgültigen Menschen in einem Streckstil, der mit unerschütterlicher Ausführlichkeit die allergewöhnlichsten Vorgänge auf ganzen Seiten, ja Bogen abhaspelt und den Leser in den Glauben versetzen will, daß er mit ungemein wertvollen Menschen und ihrer Seelenentwickelung bekannt wird. Hilflose Leser von unsicherm Geschmack haben das nichtige teure Buch in mehr als hunderttausend Abdrücken gekauft; die Gebildeten haben es nach einem Versuch bald aus der Hand gelegt mit einem Gefühl, das Goethe in die Worte gekleidet hat: „Getretner Quark Wird breit, nicht stark.“

Unter den jüngsten Erzählern gibt es auffallend wenig nennenswerte Humoristen. Dies ist schwerlich ein Zufall: die gepfefferten Witzblätter bemächtigen sich Derer vom Humor und zwingen sie in den galligen und schwefelsauren Witz hinein. Um so anerkennender muß das Urteil lauten über den liebenswürdigen echten Humoristen, den wir in dem Österreicher **Manuel Schnitzer** (geb. 1861 in Andrychau) besitzen. Seine reizenden Geschichtchen aus einem glücklichen Eheleben: „Käthe und ich; Käthe; Ich und die Andern“, aber noch mancher andre Band mit geistreich lustigen Stücklein würden den Verfasser in England und Amerika zu einem der gelesensten Schriftsteller gemacht haben, denn er ist etwa von der Art Habbertons, des Verfassers von „Helenens Kinderchen“; und wäre er ein Amerikaner, so würde er auch in Deutschland hochberühmt sein.

Ein Humorist im Kleinen ist auch der Deutschungar **Ludwig Hevesi** (geb. 1843 in Heves), dessen Geschichtenbücher „Auf der Sonnenseite, Von Kalau bis Säckingen, Das bunte Buch“ und manche andere zu den liebenswürdigsten Erzeugnissen des launigen Erzählungsfeuilletons gehören.

Von zwei wertvollen schweizerischen Erzählern ist noch zu melden. Der 1858 in Zofingen geborene **Walther Siegfried** ließ 1890 einen Künstlerroman „Tino Moralt“ erscheinen, der trotz manchen nicht wertlosen späteren Arbeiten (Fermont, Um der Heimat willen, u. s. w.) bis jetzt sein bestes Werk geblieben ist. Was er darin geben wollte, hat er selbst erklärt: „die psychologische Analyse eines Künstlerlebens und -Leidens“, also denselben Gegenstand, den Zola in seinem Roman L'Oeuvre (1886) behandelt hatte. Es ist das Trauerspiel eines nur halbbegabten Künstlers, dem das Letzte zur Vollendung mangelt und der daran zugrunde geht. Das Werk deutscher Sprache steht dem französischen an erschütternder Wirkung sicher nicht nach, ist aber in Deutschland nicht halb so viel gelesen worden.

Ein ernst zu nehmender Erzähler ist sein Landsmann **Gustav Heer** aus Töß bei Winterthur, geb. 1859. Seine Romane An heiligen Wassern und Der König der Bernina mit ihrem spannenden und wertvollen Inhalt, ihrer sicheren Menschengestaltung und der saftigen, hier und da schweizerischen Sprachfarbe erinnern nicht bloß durch die Schau-

plätze an Konrad Meyers Novellen und Romane. Heer hat sich auch über die Schweiz hinaus viele gebildete Leser zu Freunden gemacht.

Mit besonderer Freude kann auch dieser Abschnitt mit einem kleinen Anhang beschlossen werden, der von deutscher Dichtung in Nordamerika berichtet. Der aus Margarethausen im badischen Schwarzwald stammende, schon lange in Newyork lebende Fabrikarbeiter **Hugo Bertsch**, geb. 1851, hat durch seinen von Wilbrandt zur Veröffentlichung gebrachten ersten Roman Die Geschwister (1903) bewiesen, ganz anders als Max Kretzer, wie der Roman eines Arbeiters beschaffen sein kann, der wirklich ein Dichter und in seinem dunkeln Drange ein gewissenhafter Künstler ist. Der Mann, der dies Buch geschrieben, hatte außen und innen etwas erlebt, und da es die Erlebnisse einer feingestimmten Seele waren, so wurde auch der dichterische Widerklang voll und und rein. Bewundernswert ist die für einen Deutschamerikaner merkwürdig edle Sprache. Sein zweiter Roman, Bob der Sonderling („Aus dem deutschamerikanischen Seelenleben", 1905), zeugt von einer noch aufsteigenden Entwicklung dieses vortrefflichen Hand- und Kopfarbeiters.

Fünftes Kapitel.

Die Phantasten.

Scheerbart. — Dörmann. — Altenberg.

Wie bei den Lyrikern wird hier bei den Erzählern eine abseitige Ecke eingerichtet für die Sonderlinge, denen die Kunstmittel der gesunden Schriftsteller nicht genügen. Alle großen Erzähler der Weltliteratur sind damit ausgekommen; diese Sonderlinge haben nach ihrer Meinung so unerhört Neues und Wundersames zu sagen, daß sie es in angeblich neue und wundersame Formen gießen müssen. Da ist der „Phantast" **Paul Scheerbart** aus Danzig, geb. 1863, der sich selbst bezeichnet als „Bureauchef im Verlage deutscher Phantasten" und uns hierdurch sehr beruhigt. Phantasten, die ein „Bureau" und an dessen Spitze einen „Chef" haben, werden schwerlich allzu phantastisch sein; sie machen den Eindruck eines bureaukratisch wohlgeordneten Phantastereibetriebes. Aus dem Verlage sind hauptsächlich die Werke Scheerbarts selbst hervorgegangen: „Das Paradies, Die Heimat der Kunst; Ja, was möchten wir nicht alles! — Na prost! (Phantastischer Königsroman)" usw., im ganzen bis jetzt 23 Bände. Die Phantasterei seiner Bücher steckt zum größten Teil in ihren Titeln. So gibt es in der Sammlung „Ja . . was . . möchten wir nicht alles!" (man achte auf die Punkte!) eine „mythische Burleske, eine tragische Pantomime, ein telepathisches Capriccio, eine sensible Waldgeschichte, ein antisimples Farbenmärchen, ein skurriles Drasticum" usw. Leider ist der Inhalt nicht halb so spaßig wie die Bezeichnungen, für die natürlich die deutsche Sprache zu armselig erschien, übrigens auch zu schade war. In eine verschwommene, nichtssagende Prosa werden Verse eingestreut von dem dichterischen Gehalt dieser:

Laß die Erde! laß die Erde! Laß sie liegen, bis sie fault.	Über schwarzen Wiesentriften Fliegen große Purpurengel, Ihre Scharlachlocken leuchten	In dem grünen Himmel Meiner Welt.
Ein Zittergleißen spritzte Haarfein blanke Blendefäden.	Lichtebliche schlitzten Das Schliffegeschnitz. Glimmend, zuckend brannten	Blitzeritzen Durch den Diamantensaal.

Die Hauptsache bei Scheerbart, wie bei allen seinesgleichen, ist: auffallen um jeden Preis! Und sie fallen auf, sie scharen sogar kleine Bewunderer- und Nachahmergemeinden um sich, bis eine neue Mode kommt und die alten so abgeschmackt erscheinen läßt, wie sie von jeher waren.

Nach dem Verblüffenden strebt auch **Felix Dörmann** aus Wien, geb. 1870, dessen wahrer Name **Biedermann** allerdings garnicht zu seinen Versuchen im Unerhörten passen würde. In den Gedichtsammlungen „Neurotica" und „Sensationen" ist er ein ungeschickter Nachahmer Baudelaires, dessen Fleurs du mal es ihm angetan haben; denn er offenbart uns:

Ich liebe die hektischen schlanken
Narzissen mit blutrotem Mund;
Ich liebe die Qualengedanken,
Die Herzen zerstochen und wund.

Daß Dörmann mit Vorliebe sprachlich französelt, natürlich schnitzerhaft, gehört zum Wesen seiner nachahmenden Gattung: er erzählt z. B. von einem „Intérieur", in dem der Lichtstrom „von buntgefärbten A bas-jours gedämpft" wird, und es ist sehr unrecht von den Franzosen, daß sie ihm zum Trotz „abat-jour" schreiben. Dörmanns Erzählungen sind unbedeutend; sein Drama „Der Herr von Abadessa" wurde in Berlin ausgelacht.

Ein andrer Wiener, **Peter Altenberg**, geb. 1862, findet die bisherige Erzählungskunst zu umständlich, ihre Gebilde zu lang. Wir leben in der Zeit der eingedampften Nahrungsmittel, da sollten wir sie auch in die Kunst einführen:

Extrakte des Lebens! Das Leben der Seele und des zufälligen Tages in zwei bis drei Seiten eingedampft, vom Überflüssigen befreit wie das Rind im Liebig-Tiegel. Dem Leser bleibe es überlassen, diese Extrakte aus eigenen Kräften wieder aufzulösen, in genießbare Bouillon zu verwandeln, auskochen zu lassen im eigenen Geiste, mit einem Wort, sie dünnflüssig und verdaulich zu machen.

Eine Ahnung von dieser neuen Chemie der künstlerischen Nahrungsmittel kann nur eine Kostprobe geben, z. B. aus der Sammlung „Wie ich es sehe" (1896):

„Zahlen wir", sagte Albert. Sie gingen langsam durch die stillen warmen Straßen. Alle schwiegen. Albert ging neben dem jungen Mädchen dahin. Straße, Straßenecke, Straße, Straßenecke, Straße, Straßenecke, Haustor. Stiller Hausflur, stille Stiege, brim, brim, brim brim, stilles Vorzimmer, stilles Wohnzimmer. Dämmerung. Albert setzte sich in einen Fauteuil. Das junge Mädchen setzte sich ans Fenster. Albert starrte vor sich hin. Das junge Mädchen begann leise zu weinen. Sie weinte und weinte — — —. Die Mutter kam leise herein und ging wieder hinaus — —.

Man beachte die feinen Unterscheidungen zwischen zwei und drei Gedankenstrichen! Altenbergs Gedankenleiter reicht von einem bis zu fünf Gedankenstrichen, und da auch diese Noten tiefsinniger Innenmusik nicht hinreichen, so müssen Ausrufzeichen, allein oder im Gemisch mit Fragezeichen, aushelfen. Th sieht viel vornehmer und gebildeter aus als T, folglich schreibt Altenberg Thyphus. Wie alle diese uns rückständigen deutschen Philistern uneinholbar vorausgeeilten Nachäffer einiger untergeordneter Franzosen schmückt er sein Buch mit einem französischen Wahlspruch und einem französischen Vorwort, teils von Huysmans, teils von ihm selbst. Merkwürdig, daß die Franzosen sich um alle diese lächerlichen deutschen Französler nicht im mindesten kümmern.

Sechstes Kapitel.

Der Frauenroman.

1. — Einleitung.

Was glänzt blau dort im Gebüsche?
Blaue Strümpfe? Seid willkommen,
Starke Glieder ihr des schwachen
Und des schöneren Geschlechts!

(Hamerlings Homunculus.)

Seitdem Hamerling diese sauersüßen Spottverse geschrieben, hat sich das Verhältnis der männlichen Literatur zur weiblichen sehr geändert, und der Spott über die Blaustrümpfe ist schon lange verstummt. In den Schriftstellerkreisen weiß man, daß für die Erzählungskunst kein Rangunterschied mehr zwischen den schreibenden Männern und Frauen besteht, ja daß es jetzt einige Roman- und Novellendichterinnen gibt, denen kaum einer der männlichen Erzählungsmeister überlegen ist. Nachdrücklich muß auch dem Irrtum entgegengetreten werden, als ständen die Frauen in der Kunst des Stils oder in der Handhabung einer reinen Sprache hinter den Männern zurück, die doch meist studiert haben. Im Gegenteil, mit Ausnahme einiger Verfertigerinnen literarischer Handarbeiten, die nicht noch einmal erwähnt zu werden brauchen, schreiben unsere ernst zu nehmenden Erzählerinnen besser als die meisten Erzähler, unvergleichlich besser als sehr viele überlegen auf alle schreibenden Frauen hinabsehenden Männer der Wissenschaft. Eine besonders böse Ausnahme stellt die Gräfin Eufemia von Adlersfeld-Ballestrem dar, zur Zeit wohl die Romanmacherin mit dem schlechtesten Deutsch. Das spaßhafteste an ihr ist, daß

ihre vornehmen Personen schauderhaftes, die Diener ganz erträgliches Deutsch sprechen. Hervorragend gebildet ist bei ihr ein Romandackel, der „luxuriöse Environs sans phrase akzeptiert."

Vor den Männern haben die Schriftstellerinnen eines voraus, was ihnen gerade in der Gegenwart besonders zugute kommt: die schärfere Beobachtung des scheinbar Nebensächlichen, der kleinen Züge in der menschlichen Außen- und Innenwelt. Selten gelingt den Erzählerinnen die Darstellung eines Menschenbildes aus dem Vollen; in der Zusammenhäufung aber vieler Striche und Strichlein sind sie unübertreffliche Meisterinnen. Oft allerdings bekommt diese Schärfe der Beobachtung einen Stich ins Boshafte und Essigsaure, zumal wenn es sich um den allgemeinen Feind, den Mann, handelt. Nur wenige Romandichterinnen, wahrscheinlich die mit glücklichen Lebenserfahrungen, halten sich frei von dieser Säuerlichkeit und stellen auch die Männer ohne Verzerrung hin. Bei einigen unserer begabtesten Erzählerinnen erscheint der Mann wie eine Übergangsform aus dem Tier, in einem Roman von Helene Böhlau geradezu als „Halbtier", wogegen die Frau, zumal die Heldin, meist ein verklärter Seraph ist. Ein Meisterstück dieser männerfeindlichen Bosheit ist das Geschichtchen „Das Opernglas" von Gabriele Reuter. Den dichtenden Männern gelingt weit eher eine wahre Frau, als den Erzählerinnen ein Mann ohne gehässige Übertreibung.

Begreiflich ist der den größten Teil unserer Frauendichtung durchgrollende Ton der Anklage. Die Schriftstellerin, der ein Gott gab, zu sagen, was sie leidet, fühlt die hemmenden Schranken lebhafter als andre Frauen und spricht ihre Unzufriedenheit mit mancher ihnen von Männern bereiteten Unbill unverblümt aus. Dies ist der Grund, warum es so wenig bedeutende Prosadichtung von Frauen mit reinen Kunstzwecken gibt. Die schreibende Frau will meist noch irgend etwas andres verwirklichen als ein Gebilde der Phantasie; ihre Dichtung wird ihr unter den Händen zur Philosophie und Sozialpolitik, zur Erörterung von allerlei Fragen, unter denen natürlich die Frauenfrage obenan steht. Sie schreiben fast durchweg für oder wider etwas, und wäre es ein ganzer Roman zur Verteidigung der Morphiumsucht (vgl. S. 1092). An der Literatur des sozialen Mitleids, auch an der mit sozialistischem Einschlag, hat die schreibende Frau noch stärkeren Anteil als der Mann. Hiervon gibt es unter den Schriftstellerinnen von Bedeutung nur wenige Ausnahmen, z. B. Charlotte Niese.

Zur Literatur des Humors liefern unsere Erzählerinnen reichlich soviel gute Beiträge wie die Männer: hier stehen Ilse Frapan und Helene Böhlau voran, neben denen Hans Arnold und Charlotte Niese ehrenvoll zu erwähnen sind.

Eine zum Glück vereinzelt bleibende Erscheinung der weiblichen Erzählungsliteratur ist die gewollte Schamlosigkeit, die den Reiz des Gegensatzes zwischen dem Geschlecht der Schreiberin und der Ausgezogenheit von Stoff und Darstellung zur Erzielung großer Markterfolge ausbeutet. Einige Bücher der Helene von Monbart und einer gewissen Margarete Böhme sind hierfür widerliche Beweise. Paart sich mit der schamfreien Darstellung eine unschwer zu erlernende Fingerfertigkeit, so übertrumpfen derartige Literaturweiber wohl gar den unbeschämtesten Mann.

Siebentes Kapitel.

Der Frauenroman.

2. — Die Erzählerinnen.

In der Rangordnung der Kunst, der einzigen die hier gilt, stehen die Dichterinnen, die bestrebt sind, ihre Romane immer besser zu machen, den anderen voran, die durch Romane die Welt immer besser machen möchten. Unter jenen ist von den älteren lebenden Frauen die erste: Ilse Frapan (Levien), geb. 1851 in Hamburg. Sie hat allerdings in den letzten Jahren auch einige Weltverbesserungsromane, also entgegen der Mahnung ihres Lehrers Vischer Problemdichtung geschrieben (Die Betrogenen; Wir Frauen haben kein Vaterland; Arbeit); ihr Anspruch auf bleibende Bedeutung ruht aber einzig in ihren Novellen und kleinen Geschichten. Sie ist Erfinderin und Erzählerin, Menschen-

gestalterin und, was ihren Wert erhöht: humorvolle Betrachterin ihrer Menschen. In den Sammlungen (seit 1887: Hamburger Novellen, Bescheidene Liebesgeschichten, Zwischen Elbe und Alster, Enge Welt, Bittersüß, Bekannte Gesichter usw.) stehen manche ausgezeichnete Erzählungen, darunter die stärkste eine ihrer frühen: „Die Last", die Heyse in den Deutschen Novellenschatz aufnahm. Manchmal stört eine gewisse plauderselige Länge, die aus dem Behagen der Dichterin an ihren Phantasiegebilden entspringt. — In einem zu wenig beachteten Bande Gedichte (1891) steht Eigenes und Schönes, und ihre „Erinnerungen an Vischer" sind ein wichtiger Beitrag zur Kenntnis jenes großen Menschen, Gelehrten und Künstlers.

Nicht nur wegen der Landsmannschaft, sondern auch wegen der Ähnlichkeit des Tones folge ihr hier die Holsteinerin **Charlotte Niese**, geb. 1854 in Burg (Fehmarn). Ihre Erfindungskraft reicht nicht hin für die vollgültige Novelle; doch weiß sie sehr liebenswürdige, von gutem Humor durchwärmte Geschichten zu erzählen in ihren Sammlungen: Aus dänischer Zeit, Geschichten aus Holstein usw. Sie erinnert ein wenig an Heinrich Seidel und an Helene Böhlau, die Verfasserin der Ratsmädelgeschichten.

Aus der nordwestdeutschen Humorecke stammt auch die Bremerin Frau **Bernhardine Schulze-Smidt**, geb. 1846, eine unserer klugen, immer lesbaren Erzählerinnen, nur etwas ungleich. Ihre beste Novelle ist „Inge von Rantum" (1880), und nicht zu verachten sind ihre Erzählungen für die weibliche Jugend: Mellas Studentenjahr und Holde Siebzehn. Von ihr — wie von den andern Dichterinnen dieses Kapitels, von denen nicht das Gegenteil gesagt wird — gilt, daß sie gutes Deutsch schreibt. Bei einigen dieser schreibenden Frauen rührt das wohl von ihrem früheren Lehrerinnenberuf her.

Die unter dem Namen **Adalbert Meinhardt** bekannte Hamburgerin Marie Hirsch, geb. 1848, eine unserer besten Übersetzerinnen (des Spaniers Becquer, des Italieners Fogazzaro), hat eine starke Neigung zum Lehrhaften, unterdrückt sie aber nach Kräften und gehört so zu unsern guten Erzählerinnen. Strenggenommen noch mehr zu unsern feinen Menschenschilderern, denn oft versagt ihr in der Erzählung das Wichtigste: die künstlerische Lösung. In ihrer meistgelesenen Novelle „Heinz Kirchner", die auf die Lebensentwicklung des Helden gespannt macht, stirbt dieser plötzlich an irgend einer geheimnisvollen Krankheit. Gewiß, dergleichen kommt im Leben oft vor, aber drum eben sind Leben und Kunst zweierlei. Ihre besten Erzählungen stehen in der kleinen Sammlung „Das Leben ist golden" (1897).

Gleichfalls nahe der Wasserkante zu Hause ist Frau **Ida Boy-Ed**, geb. 1852 in Bergedorf, eine unserer fruchtbarsten Roman- und Novellendichterinnen. Eine Aufzählung ihrer sehr vielen Bücher ist überflüssig, zumal da sie in ihrem ununterbrochenen Fleiß auch manches Schwache drucken läßt. Für den stärksten ihrer Romane kann der von den „Sieben Schwertern" (1893) gelten: die ergreifende Leidensgeschichte einer Frau und Mutter.

Frau **Helene Pichler** (Felsing), geb. 1852 in Grund, hat ein paar Bände sehr hübscher selbsterlebter Seegeschichten — sie war eines Segelschiffers Gattin — mit nicht geringer Spannungskunst erzählt. Ihre „Genrebilder aus dem Seeleben" und andere Sammlungen sind eine kleine Gattung für sich.

Die in Berlin 1852 geborene Frau **Mite Kremnitz**, die viele Jahre in Bukarest gelebt hat, kann kleine Geschichten mit scharfen Umrissen spannend, dabei künstlerisch wortkarg erzählen, am besten von Menschen mit fiebernden Herzen. In ihren Romanen ist zu viel Gerede, auch viel unverarbeiteter Stoff, und die Menschen aus der südosteuropäischen Welt Halbasiens bleiben uns selbst in der Schilderung der feinen Beobachterin recht fremd. Ihre mit Carmen Sylva zusammen verfaßten Romane stehen unter ihren selbständigen Arbeiten. Durch Übersetzungen aus dem Rumänischen und durch ein anziehendes Lebensbild des Königs Karl von Rumänien hat sie dem Lande, das lange ihre zweite Heimat gewesen, ihren Dank abgestattet. Leider fehlt es an einer Sammlung ihrer besten Erzählungen, der kurzen, so daß ihr literarisches Bild unklar bleibt.

Nicht ohne Bewegung kann man von der mit 25 Jahren hingerafften Berliner Erzählerin **Margarete von Bülow** (1860—1885) sprechen, die beim Retten eines Knaben unterm Eise ertrank. Sie wäre nach den unverkennbaren Proben einer echten Begabung gewiß eine unserer wertvollen Prosadichterinnen geworden. Ihre beste Novelle, die im Deutschen Novellenschatz steht: „Der Herr im Hause", beginnt damit, daß eine junge Frau verwegene Knaben vom Eise jagt! In der Menschenzeichnung stand Margarete von Bülow schon mit weniger als 20 Jahren auf einer erstaunlichen Höhe, und so weit ihr allzu kurzes Lebenswerk reicht, zeigt es einen Aufstieg in der Erfindung und Erzählungskunst wie nur bei den sehr starken Talenten.

Selma Heine, als Schriftstellerin **Anselm Heine**, geb. 1855 in Bonn, erzählt guterfundene Geschichten, die sich meist nur im Bezirk e i n e r Menschenseele abspinnen, mit einer Neigung zur romantischen Verschmelzung der Wirklichkeit und des Reiches der Schicksalsmächte. Die hiervon am reinsten gehaltene Novelle „Peter Paul" beweist eine ungewöhnliche Kraft in der Darstellung einer Männerseele, allerdings einer verkrüppelten.

Von **Hermine Villinger** aus Karlsruhe, geb. 1849, ist wie von manchen andern begabten Schriftstellerinnen nicht viel mehr zu sagen, als daß sie fesselnd zu erfinden und zu erzählen weiß. Ihre besten Geschichten sind die aus ihrer badischen Heimat, besonders die Schwarzwaldgeschichten und die Sammlung „Unter Bauern". Gute Mädchenliteratur sind ihre „Schulmädelgeschichten".

Zu den allzu früh durch den Tod in der künstlerischen Entwicklung geknickten hochbegabten Frauen gehört auch **Bianca Bobertag** (1856—1900) aus Breslau, die Gattin eines unserer trefflichen Literaturforscher. An ihr, wie ja auch an Margarete von Bülow, kann man lernen, wie grausam schnell selbst gute Romandichter vergessen werden, wenn sie nicht mit immer neuen Werken den Lesern ihren Namen aufzwingen. Sie war eine nicht gewöhnliche Erzählerin, der nur ihre Neigung zum Philosophieren inmitten des Kunstwerkes zuweilen gefährlich wurde, so in einem ihrer besten Werke: Eheglück. Es wäre schade, wenn einige ihrer reifsten Arbeiten nicht gerettet würden.

Einst sehr berühmt, noch bis vor einem Jahrzehnt die berühmteste unter ihren schreibenden Schwestern war **Ossip Schubin** (Lola Kirschner), geb. in Prag 1854. Das vollständige Verzeichnis ihrer Romane und Novellen würde eine halbe Druckseite füllen. Als die besten sind etwa zu nennen: Asbeïn (Geschichte eines Genies) und Boris Lensky. Später hat sie sich verflacht und fast nur noch Unterhaltungsromane des Mittelschlages geschrieben, die auch durch auffallende Titel wie: „Torschlußpanik, Woher tönt dieser Mißklang durch die Welt?, Wenns nur schon Winter wäre!" nicht besser wurden. Ossip Schubin kann bis zur Aufregung spannend erzählen; sie versteht auch Menschen zu schildern, am besten die künstlerischen Zigeuner, die in allen europäischen Hauptstädten zu Hause sind und mit Brocken aus allen Sprachen um sich werfen. Aber — sie kann nicht deutsch schreiben, oder nur ein Deutsch von der Art des Fürsten Pückler-Muskau und ihres so strengen Kritikers Richard Meyer (vgl. S. 1146). An diesem ja nicht bloß äußerlichen Mangel sind ihre Romane schon jetzt zugrunde gegangen. Auch gehört sie zu den nicht seltenen Schriftstellerinnen, die ihre unangenehmen Menschen, zumal die Männer, mit dem Scheidewasser der Satire begießen, anstatt die Sonne erzählender Kunst über Ungerechte wie Gerechte scheinen zu lassen.

Zu den guten Erzählerinnen sei **Helene Böhlau** (Frau al Raschid Bey), geb. 1859 in Weimar, gerechnet wegen des einen ihrer Geschichtenbücher, das bleiben wird, wenn all ihre Anklageromane vergessen sein werden: der **Ratsmädelgeschichten** (1888), denen 1897 Neue Ratsmädelgeschichten gefolgt sind. Diese sonnigen und lustigen Geschichtlein aus dem alten Weimar, zum Teil noch aus dem Goethes und Karl Augusts, sind vielleicht das Erquicklichste, was die ganze Frauenliteratur der letzten zwanzig Jahre hervorgebracht hat. Und geschrieben sind sie in einem Deutsch, an dem sich ihre Schwestern von der Feder, ach und wie viel schreibende Männer! ein Muster nehmen könnten. Viel berühmter, nämlich

für den Tag, waren der Böhlau gedankenschwere Romane: Reines Herzens schuldig; Der Rangierbahnhof, Das Recht der Mutter, dieser ganz und gar Problemschriftstellerei, Das Halbtier, ihr wenigst künstlerisches Buch. In diesen sozialen Romanen, die von den Fragen der Frau handeln, gewahrt man eine leider immer mehr von der reinen Kunst zur philosophischen Abhandlung abbiegende Richtung. Warum schreiben diese dichterisch so reich begabten Frauen nicht lieber je ein kühnes Gedankenbuch über die mancherlei ernsten Anliegen ihres Geschlechtes im Kampf um ein würdiges Menschendasein, anstatt die Wirkung in einer Unzahl künstlerisch mittelmäßiger Romane zu verpuffen! Zum Glück erholt sich Helene Böhlau zuweilen von der Problemdichtung in neuen Geschichten aus ihrer Weimarischen Heimat, so jüngst wieder in den Sammlungen: Sommerbuch und Die Kristallkugel.

Da, wo **Leo Hildeck** (Leonie Meyerhof, geb. 1860 in Hildesheim) nur gut erzählen will, gelingt es ihr, z. B. in den Novellensammlungen Der goldene Käfig und Abseits vom Wege. Eine gewisse Bitterkeit, ja Unbarmherzigkeit grollt auf dem Grunde mancher Erzählung, so in ihrer besten: „Seine Witwe", worin die Nichtigkeit eines von aller Welt bewunderten Mannes nur von seiner Witwe gekannt wird.

Nicht zu den Modeschriftstellerinnen gehört die gute Erzählerin Frau **Gertrud Franke-Schievelbein**, geb. 1851. Sie hat einige Romane geschrieben, vor allen Die Hungersteine, die hoch überm Durchschnitt stehen. Künstlerisch wertvoller sind aber ihre kleinen Novellen oder gar ihre ganz kurzen Lebensbildchen wie das ausgezeichnete „Der große Versöhner", das in Brausewetters trefflicher Sammlung „Meisternovellen deutscher Frauen" abgedruckt ist.

Hübsche Geschichten hübsch erzählen kann Frau **Ute Müllenbach**, geb. in Bonn 1861. Der Band „Aphrodite und andere Novellen" enthält einige sehr liebenswürdige, humorvolle Stücke.

Humor steht auch auf der Fahne der unter dem Namen **Hans Arnold** schreibenden Frau Babette von Bülow, geb. 1850 in Warmbrunn. Im Vergleich mit den gewichtigen Problemstellerinnen und -Löserinnen gilt diese muntere Erzählerin nicht recht für voll, weil sie fast nur Geschichtchen von der Sonnenseite des Lebens schreibt. Sie ist aber durchaus keine Schnurrenmacherin, sondern eine reife Künstlerin, deren Sprache zudem von wohltuender Sicherheit ist. Besonders fein versteht sie sich auf Kindernaturen, allemal ein Zeichen dichterischer Begabung.

Noch einiger älterer Erzählerinnen sei hier gedacht, die nicht bloß zur Unterhaltungsliteratur gehören. Zunächst einer schon gestorbenen, des Freifräuleins **Emmy von Dincklage** aus Lingen (1825—1891), deren lebensvolle „Geschichten aus dem Emslande" noch heute nicht vergessen sind. Auch sie war eine von den Ausüberinnen der Heimatkunst lange vor der Erfindung des Modewortes. In der Schilderung von Sonderlingen war sie Meisterin.

Frau **Sophie Junghans** aus Kassel, geb. 1845, eine beliebte Mitarbeiterin der guten Familienzeitschriften, gehört mehr durch manche ihrer kleineren Erzählungen als durch ihre Romane zur Kunst. In ihren „Neuen Novellen" stehen einige starke Proben der Charakterzeichnung.

Ähnliches gilt von Frau **Emma Vely**, geb. 1848 in Braunfels. Unter ihren in Zeitungen verstreuten kurzen Geschichten sind Perlen, die eine Sammlung der Auslese verdienen. Lesenswert ist auch ihr Buch nach amtlichen Quellen: „Herzog Karl von Württemberg und Franziska von Hohenheim."

Die in Amsterdam 1858 geborene **Luise Westkirch** neigt stark zum sozialen Roman, obgleich ihre Begabung sie auf die schlichte Erzählung von Menschenschicksalen weist. Als Romandichterin mittelmäßig, gehört sie durch ihre Novellen zu unsern guten Erzählerinnen, so durch die Sammlungen: Die Basis der Pyramide, Geschichten von der Nordkante.

Eine der meistgelesenen Erzählerinnen ohne vordringliche Nebenzwecke ist gegenwärtig Frau **Clara Viebig**, geb. 1868 in Trier. Sie hat einige Bände mit Novellen geschrieben:

z. B. „Kinder der Eifel“, und eine Reihe stark wirkender Romane verfaßt, von denen „Rheinlandstöchter, Das Weiberdorf, Das tägliche Brot, Die Wacht am Rhein, Das schlafende Heer“ am bekanntesten sind. Zu den feinen, künstlerisch vollendeten Erzählerinnen, außer in einigen Novellen, wird man sie nicht rechnen: sie packt derbe zu, was ja an sich nicht schlimm wäre; aber sie arbeitet auch recht oft mit groben Mitteln und leidet an einem Hange zur Übertreibung, der ihr das Bild der Wirklichkeit verschiebt. In ihrer Sprache gibt es neben Lebensechtem und Überzeugendem auch viel Gemachtes. Immerhin muß die Kraft dieser Frau bewundert werden, die sich in der Bemeisterung mancher sehr heikler Stoffe zeigt. Sie ist auch eine der wenigen Schriftstellerinnen, die sich nicht ganz ohne Glück im Drama versucht haben (z. B. „Barbara Holzer“).

Die in Petersburg 1862 geborene Frau **Lou Andreas Salomé** schwankt zwischen erzählender Kunst, die nur erzählen, und solcher, die noch irgend etwas beweisen und lehren soll. Daher ein schillernder, beredter und oft gar zu blumiger Stil mit sehr vielen Gedankenstrichen. Sie hat über Ibsens Frauengestalten, über Nietzsches Philosophie zwei lesbare Bücher geschrieben, und von diesen beiden großen Beeinflussern neuester deutscher Literatur ist manches in ihre erzählenden Dichtungen übergegangen. Die Menschen ihrer Romane und Novellen (Im Kampf um Gott, Ruth, Aus fremder Seele, Ma, Menschenkinder, usw.) leiden meist an krankhaft gesteigerter, ins Unendliche zerfließender Gefühligkeit, und die Verfasserin legt ihnen zu viel von dem in den Mund, was sie selbst gern aussprechen will. Am besten gelingen ihr die weiblichen Traumseelen, die noch halbkindlichen und die immer kindlich bleibenden. Ihre Dichtungen sind ein russischer Einschlag im deutschen Gewebe.

Frau **Hennie Raché** (Fock) aus Hamburg, geb. 1876, hat einen Band Gedichte mit echter Bekenntnislyrik veröffentlicht, worin viel Ergreifendes und Formschönes. Von ihren kleinen Romanen verdient Hervorhebung: „Scham (Geschichte zweier Ehen)“ wegen der rückhaltlosen und doch künstlerischen Darstellung eines sehr schwierigen, nur einer Frau ganz zugänglichen Stoffes.

Zu den Riesenerfolgen der letzten Jahre gehörte das erste Buch der mit einem Schlage berühmt gewordenen Frau **Elisabeth von Heyking**, geb. 1861 in Karlsruhe. Ihre „Briefe, die ihn nicht erreichten“ (1903) sind ein gut geschriebenes Buch mit vielen feinen Beobachtungszügen, aber mit gar dünnem Erzählungskern. Der tiefere Grund des außerordentlichen Erfolges lag weit weniger in dem künstlerischen Genuß als in dem Vergnügen der meisten Leser, besonders der Leserinnen, einen Blick zu tun in die Welt, die sie selbst nie erreichen: der Botschaften und Gesandtschaften weit da draußen, also in die mit allen Reizen der Ferne ausgestattete „Gesellschaft“. Frau von Heyking schreibt unvergleichlich besser als ihr Vorgänger Fürst Pückler; im Kern aber ist der Erfolg beider Schriftsteller aus der großen Welt auf den Zug des Dabeiseinwollens der Leser zurückzuführen. — Ihr zweites Buch, „Der Tag Anderer“ (1906), eine Novellensammlung, hatte nicht annähernd den gleichen Sturmerfolg: es enthielt eben nur feine Erzählungen mit einer allzu dick aufgetragenen Bewunderung für das Nordamerikanertum, und die Dabeiseinwoller fanden sich enttäuscht.

Achtes Kapitel.

Der Frauenroman.

3. — Ricarda Huch.

Diese sehr besondere Dichterin verdient ihre besondere Stelle: sie ist die Verfasserin eines der wenigen Romane, die unsere Zeit überdauern und von der Höhe der den schreibenden Frauen erreichbaren Kunst melden werden.

Ricarda Huch (Frau Ceconi), geb. in Braunschweig am 18. Juli 1867, steht als lyrische Dichterin und dichtende Erzählerin jetzt unter den Ersten ihres Geschlechtes. Daß



Ricarda Huch.
(Geb. 1867.)

Zu S. 1090.

sie auch Doktor der Philologie geworden ist, hat ihr, namentlich ihrem ausgezeichneten Deutsch, nichts geschadet. Ihre zwei Bücher über die deutschen Romantiker: „Blütezeit der Romantik", „Ausbreitung und Verfall der Romantik" sind das Lesenswerteste über den Gegenstand, was bei einer nachempfindenden, selbst romantisch gestimmten Dichterin, die zugleich eine Gelehrte, nicht zu verwundern ist.

Als Erzählerin kommt sie vornehmlich durch ihre beiden Hauptwerke in Betracht: Aus der Triumphgasse (1901) und Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren (1892). In der Charakterbildnerei stehen beide wohl gleich; in der Kunst des Aufbaues ist das ältere Werk das besser geglückte. Auch in einer noch jüngeren Dichtung: Vita somnium breve (Das Leben ist ein kurzer Traum, 1902), hat sie die Gestaltungskraft ihres Romans von den Ursleus nicht wieder erreicht.

Die Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren sind kein leichter Frauenroman und werden ganz gewiß nicht so viel gelesen werden wie die Romane der Eschstruth, der Heimburg, der Ballestrem, denn es ist nichts in Ricarda Huchs Dichtung, was der Mädchenwelt „süß" erscheint, auch nichts, was Mode werden könnte. Ein Roman von tiefem Menschenleid, ja von Menschenverzweiflung, in dessen Eingang der durch furchtbare Erlebnisse in die Ruhe des Klosters geflüchtete charakterschwache Erzähler ausspricht:

Ich sah auf einmal, wie ich jetzt ausführlich beschreiben will, daß es nichts und gar nichts gibt, was im Leben einen festen Stand hat. Das Leben ist ein grundloses und uferloses Meer; ja es hat wohl auch ein Ufer und geschützten Hafen, aber lebend gelangt man dahin nicht. Leben ist nur auf dem bewegten Meere, und wo das Meer aufhört, hört auch das Leben auf.

Aber nicht diese schwermütige Philosophie macht das Werk der Dichterin so wertvoll, sondern die feste und doch feine Führung des Silberstiftes, mit dem sie ihre sehr ungewöhnlichen Menschen zeichnet. Die Gestalt der Galeide, die an der rätselhaften Doppelliebe ihres Herzens zerschellt, ist eine der bleibenden Schöpfungen unseres neuen Romans, so seltsam, ja krankhaft sie angelegt ist.

Ricarda Huch hat etwas von dem Märchenton inmitten der Wirklichkeit, ohne den es keinen vollen Dichter gibt. Allerdings darf ihn nur anschlagen, wer ihn wahrhaft in sich klingen fühlt; keiner, der mit ihm nur wie mit irgend einem andern äußerlichen Mittel spielt. In dem Erzählungsbildchen „Liebe" läßt sie mit kühner Sicherheit nach der Liebeserklärung zweier Menschen, in einem Konzertgarten von heute, die große Dichtung mitsprechen, und wir empfinden es als keine Stillosigkeit:

In diesem Augenblicke ging die Liebe, von den Beiden nicht gesehen, als ein hoher Schatten hinter ihnen vorüber. An ihrem Gürtel hing ein breites Schwert ohne Scheide, das weiß aufblitzte, wenn der elektrische Schein von der Straße her darauf fiel, und eine Kette von schwarzem Metall. Als sie das herrliche Haupt nach der Seite wandte, um die beiden Menschen zu sehen, schien langsam ein geheimnisvolles Götterlächeln über ihr Gesicht, ohne daß ihre tragische Miene sich verändert hätte.

Stil und Sprache ihrer erzählenden Dichtungen sind Kellerisch: sie hat sich offenbar an dem schweizerischen Meister gebildet, über den sie ein kluges Buch geschrieben hat. Es ist aber auch viel Eigenes in ihrer Darstellungsweise, eine verhaltene Glut und Kraft und vor allem die stille Vornehmheit, die nichts unterstreicht.

Über der sehr bedeutsamen Erzählerin hat man die lyrische Dichterin Ricarda Huch bisher nicht nach ihrem ganzen Werte geschätzt. Ihr Platz ist in derselben Reihe, in der Isolde Kurz steht, und ihr Band Gedichte — sie ist so unmodisch, ihn einfach „Gedichte" zu nennen — ist einer der gewichtigsten in der Lyrik der Gegenwart. Sie gilt meist für einen Gedankenlyriker, was durchaus nicht zutrifft. Fast noch häufiger als bei Isolde Kurz findet sich bei der Huch auch das edle Gesangslied; namentlich unter den abschnittweis über den Band verstreuten Liebesreimen stehen entzückende kleine Gedichte, die den Vertonern empfohlen seien. Sie erinnern an die lieblichen Rispetti, die das italienische Volkslied dichtet, nur daß die deutsche Sängerin aus reicheren Tiefen schöpft:

So fern und so entlegen
Wie Erd' und Himmel sich,
Bist du mir allerwegen
Und dennoch lieb' ich dich.

Die himmlischen Gewalten
Und ird'schen sagen nein,
Sie senden Schreckgestalten,
Und dennoch bist du mein.

Kein Stern, der unsrem Bunde
Nicht Untergehen droht —
Wir hängen uns am Munde
Und warten auf den Tod.

Einig.

Nicht bei Göttern, Mond und Sternen
Schwuren wir den teuren Bund,
Doch durch alle diese Fernen
Sind wir eins mit Herz und Mund.

Dringt kein Wort von dir in meine,
Keins in deine Einsamkeit,
Allzeit sind wir im Vereine
Lebend oder tot bereit.

Leben wir: nie wird uns fehlen
Glück, das nach der Welt nicht fragt;
Sterben wir: was sich zwei Seelen
Sagen können, ward gesagt.

Und damit der Dichterin nichts mangle, ward ihr der Humor, nach Goethe „ein Element des Genies", beschert, und er regt sich in manchem ihrer Gedichte auf gar anmutige Art. Freilich der Lorbeer des dramatischen Dichters, nach dem sie einmal, in „Evoë" (1892), die Künstlerhand ausgestreckt, wird ihr wohl versagt bleiben. Es ist ein Werk hoch über dem Meisten, was mit rauschenden Erfolgen über unsere Bühnen schreitet; aber doch mehr mit lyrischen Schönheiten als mit dramatisch heißem Leben erfüllt, obgleich der Stoff, aus der Geschichte des Papstes Leo X., einen wahren Dramatiker beflügeln könnte.

Dem weiteren Wirken dieser Dichterin werden Leser und Literaturgeschichte mit freudiger Teilnahme folgen: Ricarda Huch ist keine von denen, die auch ganz Schwaches drucken lassen, um sich jahraus jahrein in Erinnerung zu rufen.

Neuntes Kapitel.

Der weibliche Zweckroman.

Wie sein männlicher Vorgänger und Begleiter darf der Zweckroman der Frauen sehr kurz behandelt werden, denn seine Lebensdauer ist kurz wie die aller Zweckdichtung, und sein Kunstwert gering wie in aller Literatur, die mit den Mitteln der Kunst nicht rein künstlerische Ziele erstrebt.

Die verehrungswerte Baronin **Bertha von Suttner**, geb. 1843 in Prag, genießt einen Weltruf durch ihre schriftstellerische Bekämpfung des Krieges, und ihr bekanntester Roman „Die Waffen nieder!" hat seit 1889 nahezu 40 Auflagen erlebt. Wäre ihre Kunst so stark wie ihr Glaube an den ewigen Frieden, so müßten sich die Verteidiger des Krieges besser vorsehen. — Manch geistreiches Wort steht in ihrem Plauderbuch „Doktor Hellmuths Donnerstage".

Die eigentliche Romandichterin über die Frauenfrage oder alle möglichen Frauenfragen ist **Gabriele Reuter**, geb. in Alexandria 1859. Ihr Roman Aus guter Familie (1893) erregte Aufsehen durch die Offenheit der Schilderung eines nach Liebe dürstenden, unbefriedigten Mädchenlebens. Er predigte die Empörung gegen solche Vergeudung schöner Menschenkraft und wurde vorbildlich für eine deutlich wahrnehmbare Gattung der neueren Frauendichtung: die des weiblichen „fordernden Geschlechtes". In der sogenannten Frauenbewegung steht Gabriele Reuter durch ihre Bücher in der vordersten Reihe. Auch in ihren späteren Romanen: Frau Bürgelin und ihre Söhne, Ellen von der Weiden, Liselotte von Reckling werden Fragen, „Probleme" behandelt: verkehrte Erziehung der Knaben durch eine herrschsüchtige Mutter, und andere. Dabei ist Gabriele Reuter keine schlechte Erzählerin, und wo sie, wie in ihren Novellen „Frauenseelen", nicht allzu laut predigt, bringt sie künstlerische Wirkungen hervor.

In noch engerem Kreise des Zweckes, des Nützenwollens, bewegte sich die schon verstorbene **Adine Gemberg** aus Petersburg (1860—1902). Mit großer Sprachgewalt kämpfte sie in ihrem Roman „Morphium" dafür, daß man den Morphiumhunger nervenkranker Menschen nicht so grausam ungestillt lassen sollte! Sie kannte aus eigener Beobachtung die Welt, die sie darstellte: sie war Krankenpflegerin gewesen und hat in ihren „Aufzeichnungen einer Diakonissin" (1896) ein eindrucksvolles Buch hinterlassen.

Angeblich aufs Weltverbessern geht die Verfasserin eines Buches aus, das wegen seiner „Unsittlichkeit" vom Gericht zur Beschlagnahme verurteilt wurde: „Nixchen", einer Erzählung in Briefen, von Helene von Monbart, geb. 1870 in Heiligenstadt. Ihr Schriftstellername ist **Hans von Kahlenberg**. Das schon 1899 erschienene Nixchen wurde bis zu seiner Unterdrückung, 1904, zehntausendmal verkauft, nicht wegen seiner künstlerischen Vorzüge, sondern wegen der geschlechtlichen Unbeschämtheit der Darstellung. Es ist ein kläglich erfundenes, schlecht geschriebenes Buch, das aber gerade als das Werk eines Mädchens gierige Käufer fand. Die Literaturgeschichte hat schon aus früherer Zeit eine Schriftstellerin dieser Art zu verzeichnen: die Engländerin Aphra Behn im 17. Jahrhundert unter Karl II. (vgl. E. Engel: Gesch. der engl. Lit. 6. Aufl. S. 226). Helene von Monbart und Aphra Behn haben beide durch ausgeklügelt schlüpfrige Romane die lasterhafte Mitwelt angeblich verbessern wollen. Man könnte diese Art von Literatur die homöopathische nennen: den Versuch, den Teufel durch Beelzebub auszutreiben. Wie verbesserungsbedürftig ist doch diese arge Welt, die an die sittlichen Absichten solcher Heilkünstlerinnen durchaus nicht glauben will, sondern vermutet, es käme ihnen nur darauf an, recht viele Käufer durch ihre nicht einmal zweideutigen Bücher anzulocken. Wüst sind auch die Romane der Monbart: Die Sembritzkys, Eva Sehring, Ulrike Dhuym, und über den „Letzten Mann" darf ein vielleicht noch zu mildes Urteil lauten, er sei ebenso verrückt wie langweilig. Das Deutsch dieser Schriftstellerin ist fürchterlich, und verblüffend wirkt, daß gerade sie sich gelegentlich über die Sprachfehler der gebildeten Mädchen lustig macht.

Frau **Laura Marholm** aus Riga, geb. 1854, eine ungemein geistvolle und eigenwillige Schriftstellerin, ist die beinah einzige Vertreterin einer kleinen Untergattung der neueren Frauenliteratur: der mannesfreundlichen. Sie verteidigt den Mann und empfiehlt ihren Mitschwestern nachdrücklich, einen tüchtigen Mann zu heiraten und mit ihm glücklich zu sein. Sie hat dies nicht nur gepredigt, sondern getan: sie wurde die Gattin des deutsch-schwedischen Schriftstellers Ola Hansson. Als Kunstwerke sind ihre Romane und Novellen unbedeutend; als Zeugen einer selbständigen Gesinnung beachtenswert. Vor einigen Jahren hat Laura Marholm ihren Seelenfrieden im Schoße der katholischen Kirche gesucht.

Vornehmlich als katholische Schriftstellerin, als die bedeutendste katholische Erzählerin, hat auch die als **Emil Marriot** wohlbekannte Erzählerin Emilie Mataja, geb. 1855, eine Wienerin, zu gelten. Ihr Hauptstoffgebiet ist das Leben des katholischen Geistlichen mit seinen mancherlei Seelenkämpfen: also ein weibliches Gegenbild zu Ferdinand Fabre, dem berühmten französischen Meister auf diesem Gebiet. Ihre Romane: Geistlicher Tod, Caritas, Seine Gottheit, und andere, auch ihre Novellensammlungen behandeln mit Vorliebe diese Welt, die für nichtkatholische Leser nur durch anstrengende Seelenumstimmung halbwegs verständlich wird. Sie scheut auch nicht vor Stoffen aus diesem Lebenskreise zurück, in denen die Ehelosigkeit des Priesters zu schweren Seelenqualen führt; aber als treue Katholikin achtet sie stets *eine* Grenze: der Glauben ihrer Kirche wird nie bezweifelt, und nie unterliegt ein Priester dem Unglauben.

Zehntes Kapitel.

Die Jugend-Literatur.

Nach ihrer Leserzahl und Wichtigkeit für Erziehung und Geschmacksbildung des kommenden Geschlechts müßte die Jugend-Literatur nicht nur einen Ehrenplatz in allen Literaturgeschichten, sondern erst recht in dem Anteil Aller einnehmen, die in der Beschäftigung mit Literatur mehr sehen als die vergnügliche Hinbringung müßiger Stunden. Die Literaturgeschichte hat sich früher um die neueren Jugendschriften so gut wie gar nicht gekümmert; erst seit einem Jahrzehnt wendet sich ihnen die Fürsorge der Lehrer, der Schulbehörden und der Presse zu. Bis zum Einsetzen der Bestrebungen für eine Hebung der Jugendliteratur war dieser ganze große Zweig unseres Schriftentums

dem Ungeschmack unberufener Tagelöhner und der Habgier einiger Verleger preisgegeben. Kein Urteil ist zu hart für die künstlerische, sprachliche und meist auch sittliche Niedrigkeit der meisten Bücher, die unsern Knaben und Mädchen im eindruckfähigsten Alter als besondere Jugend-Literatur dargeboten wurde.

Das Jugendbücherwesen begann im 16. Jahrhundert mit dem Orbis pictus von Amos Comenius (vgl. S. 308); im 17. Jahrhundert war Christian Weise der hauptsächlichste Jugendschriftsteller. Aber erst im 18. Jahrhundert, nach dem Vorgange Rousseaus mit dem Emil, schwoll die Flut der Erziehungschriften aller Art zur Höhe. Basedow, Weiße, Campe sind als die Bekanntesten aus jener Zeit hier noch einmal zu nennen.

Im 19. Jahrhundert behaupteten die Bücher des frommen Christoph von Schmid (1768—1854), besonders die „Ostereier", den vornehmsten Platz, und im Auslande dienen seine salbungsvollen Geschichtchen noch heute vielen Kindern als erstes deutsches Lesebuch. Nach ihm eroberten sich zwei Schriftsteller die Kinderwelt, besonders die männliche, mit einer später kaum wiederholten Ausschließlichkeit: Gustav Nieritz (1795—1876) und Franz Hoffmann (1814—1882). Welcher von beiden der wertlosere, der ganz und gar unliterarischere gewesen, ist schwer zu entscheiden. Die Jugend verschlang beide ohne Wahl, nur um des Stoffreizes willen. Hinterher wurde bekannt, daß Hoffmann, doch wohl der plattere, sich durch Vertrag verpflichtet hatte, seinem Verleger jährlich 20 Bände zu liefern!

Die Jugend-Literatur außer Nieritz und Hoffmann, die zum Teil vortrefflichen Fabeln von Hey, mit Bildern des Hamburgischen Malers Speckter, die hübschen Lieder von Güll, R. Reinick, R. Löwenstein, Hoffmann von Fallersleben und Kletke wurden daneben wohl auch mit Vergnügen gelesen, auch schon von der Jugend künstlerisch höher geschätzt; sie boten aber nicht genug Unterhaltung, und die Jugend fordert vom Lesebuch durchaus Unterhaltung. Nicht besser, vielleicht noch schlimmer stand es mit der besonderen Mädchen-Literatur. Da keine berufenen Hüter sie überwachten, so gelang es geschickten Händlern, die schlechten Bücher, z. B. die der Thekla von Gumpert, der Clara Cron, die geradezu abscheulichen der Clementine Helm in Massen abzusetzen, während die literarisch wertvollen von Ottilie Wildermuth und einigen andern Schriftstellerinnen ein sehr bescheidenes Dasein führten. Über den Wert des „Struwelpeters" von Heinrich Hoffmann wird immer noch gestritten; in neuester Zeit tritt das Buch mit den greulichen Bildern zurück und macht erfreulicheren Werkchen Platz.

Der deutschen Lehrerwelt verdanken wir den Anstoß zur endlichen Einkehr und Umkehr in der Jugend-Literatur. Man ging zurück auf die Vorbilder, die uns die Klassiker aus ihrer Jugendbildung hinterlassen haben, besann sich darauf, daß der junge Goethe keine besonderen Jugendschriften, sondern die auch von den Eltern geschätzten Dichterwerke gelesen hatte, und seine Erzählung von der ersten Bekanntschaft mit Klopstocks Messias (vgl. S. 388) wies den Helfern den richtigen Weg aus der Not. Prüfungsausschüsse, bis jetzt mehr als 60, wurden in ganz Deutschland von den Lehrervereinen eingesetzt; besonders verdient machten sich die Hamburgischen Lehrer, und in neuester Zeit verlangen selbst die prüfenden Behörden von den angehenden Schullehrern „die Kenntnis der deutschen Jugend- und Volksliteratur". Hierher gehören auch die Bestrebungen, die Jugend mit den Meisterwerken der bildenden Künste bekannt zu machen; erwähnt sei u. a. das treffliche Büchlein von Max Osborn: „Die Kunst im Leben des Kindes."

Der Kerngedanke dieser Freunde einer künstlerisch und sittlich edlen Jugend-Literatur ist der von Storm ausgesprochene, scharf zugespitzte Satz: „Wenn du für die Jugend schreiben willst, so darfst du nicht für die Jugend schreiben", was heißen sollte, daß die richtigen Jugendschriften solche seien, die zwar durch ihren Stoff dem Verständnis der Jugend offen stehen, sich in der Kunstform aber auf gleicher Höhe wie die Werke für reife Menschen halten. Sein Meisterstück dieser Art: „Pole Poppenspäler" erschien in Julius Lohmeyers Zeitschrift „Deutsche Jugend" und ist bis heut ein Lieblingsbuch der

Knaben und Mädchen geblieben. Storm lehrte die Lehrer, an Jugendschriften die höchsten Anforderungen zu stellen, und einer der verdienten Führer dieser Bewegung, Heinrich Wolgast, faßte die Grundsätze für die Auswahl der Jugend-Literatur in den Satz zusammen: „Die Jugendschrift in dichterischer Form muß ein Kunstwerk sein."

Bis vor kurzem war der Beherrscher der Knabenliteratur Karl May (geb. 1842 in Hohenburg). Seine mehr als 50 Bände voll wilder Abenteuer sind zwar viel geschickter, besonders spannender geschrieben als die trostlosen Erzählungen von Franz Hoffmann, stehen aber literarisch immer noch auf einer der untersten Stufen. Die Urteilslosigkeit ging so weit, daß Karl Mays Bücher sogar für manche Schülerbibliotheken höherer Anstalten gekauft wurden! Der einzige Trost über die Geschmacksverderbung durch dieses schreckliche Zeug ist der hohe Preis der wertlosen Bücher: einige kosten mehr als gute Ausgaben von Goethe und Schiller zusammengenommen, die 30 Bände „Reiseerzählungen" allein 120 Mark.

Die Prüfung der älteren und neuen für die Jugend besonders geeigneten Literatur durch die Lehrervereine hat Verzeichnisse ergeben, aus denen hier wenigstens einige der besten Bücher von wirklichen Schriftstellern ausgezogen seien. Obenan stehen natürlich die alten schönen Märchensammlungen, die keiner Empfehlung mehr bedürfen. Hauffs und Bechsteins Märchen, aber nicht die von Musäus, gehören dazu. Dann mögen folgen: von Storm noch „Bötjer Basch" und die „Märchen aus der Tonne"; auch seine Novellen „Die Söhne des Senators" und in „In Sankt Jürgen" sind gesunde Kost für reifende Knaben und Mädchen. Kellers „Fähnlein der sieben Aufrechten", Wildenbruchs „Edles Blut", Liliencrons „Kriegsnovellen", manche Erzählungen von Raabe, Reuters Franzosentid, auch „Die Hosen des Herrn von Bredow" von Alexis neben Scheffels Ekkehart und Roseggers Geschichten vom Waldbauernbuben gehören hierher. Volkmann-Leanders „Träumereien an französischen Kaminen" seien in Erinnerung gebracht, und Sohnreys „Friedesinchen" empfohlen.

Von den klassischen Dichtern ist selbstverständlich Schiller mit seinem Tell der oberste. Bürgers Münchhausen lebt in einer passenden Auswahl fort. Chamissos Peter Schlehmil, Gotthelfs Elsi, Hebels Schatzkästlein, manches von Heinrich Seidel und Trojan, für niederdeutsche Gebiete Groths Lieder „Vaer de Goern" helfen eine gute Jugendbücherei aufbauen. Auch Wilhelm Busch, selbst seine Geschichte von den bösen Buben Max und Moritz oder Hans Huckebein, braucht nicht verschmäht zu werden. — Unter den vielen Schriften der frommen Johanna Spyri aus dem „Zürichbiet" (1829—1901) ist die eine und andere nicht nur erbaulich, sondern auch literarisch annehmbar.

Weitere Nachweise findet man in dem Buche „Zur Jugendschriftenfrage" (Leipzig, Wunderlich).

Anhang.

Die katholische Bewegung in der schönen Literatur.

Erwähnung verdient in einer Geschichte deutscher Literatur, in der keine lebensfähige künstlerische Richtung fehlen darf, die vor bald zehn Jahren durch einen tapfern und einsichtigen katholischen Schriftsteller eingeleitete Bewegung zur Auffrischung der schönen Literatur katholischen Geistes. Wessen Auffassung vom Wesen aller Literatur immer zugleich die Beteiligung des Volkes einschließt, dem kann nicht gleichgültig sein, wie sich die deutschen Katholiken, nach der letzten Volkszählung 22 Millionen von insgesamt 60 Millionen Reichsdeutschen, zu unserer Literatur stellen. Eine geistige Spaltung nach dem Bekenntnis müßte für die zukünftige Blüte deutscher Dichtung die gefährlichsten Folgen haben. Eine gewisse Entfremdung der Katholiken von der dichterischen Literatur des letzten halben Jahrhunderts war in der Tat eingetreten. Auf deutschen Katholikentagen wurde wiederholt der Wunsch nach einer gehaltvollen katholischen Erzählungskunst, sogar nach einem katholischen Drama ausgesprochen. Dieser Wunsch hätte nicht laut

werden können ohne das Gefühl, daß es eine künstlerisch wertvolle Literatur katholischen Sondergepräges nicht gebe. Durch solche Wünsche und Klagen, namentlich durch eine Schrift des katholischen Professors von Hertling über „Die wissenschaftliche Inferiorität der Katholiken" angeregt, veröffentlichte der Katholik **Karl Muth** (geb. 1867 in Worms) 1898 ein Schriftchen: „Steht die katholische Belletristik auf der Höhe der Zeit?" Er ging darin vielleicht etwas zu weit, wenn er schmerzlich ausrief: „Wir haben nichts, rein gar nichts!", fand aber in den Kreisen der gebildetsten Katholiken, ja bis hinauf in die der Bischöfe, lebhafte Zustimmung und weckte den Willen zu einer Besserung. Muth war freimütig genug zu erklären: „Es ist Unsinn, schlechtweg von katholischer oder nichtkatholischer Poesie zu sprechen", und sein Bestreben ging auch weit mehr dahin, die Teilnahme der gebildeten Katholiken an der wahrhaft großen und edlen Dichtung der letzten zwei Menschenalter zu steigern, als eine katholische Sondergattung der Literatur hervorzurufen. Das Wertvollste, was aus dieser erfreulichen Bewegung bis jetzt hervorgegangen, ist die von Muth seit einigen Jahren mit steigendem Erfolg geleitete Zeitschrift „Hochland", die auch von Nichtkatholiken mit Genuß gelesen werden kann. Ihr Herausgeber, ein gläubiger Katholik, bekennt sich zu Goethe und betont stets das, was alle Deutschen, ohne Unterschied des Bekenntnisses, geistig verbindet. Es gibt wenig Zeitschriften, die einen so guten Kulturkampf im Dienste des deutschen Idealismus führen wie das „Hochland", und die segensreichen Wirkungen beginnen sich schon zu zeigen.



Sechsunddreißigstes Buch.
Das Drama.

Erstes Kapitel.
Einleitung.

Vorbemerkung: Die Zahl der jährlich vom Buchhandel vertriebenen gedruckten Theaterstücke beträgt nach sachverständiger Auskunft der Hinrichs'schen Buchhandlung in Leipzig etwa 600; dazu kommen die nicht in den Buchhandel gebrachten Bühnendrucke. Von einer Vollständigkeit in der Behandlung der Dramendichter der letzten zwanzig Jahre kann also nicht die Rede sein; nicht einmal jedes Stück der gespielten und bekannteren Dramatiker kann hier angeführt werden. — Die meisten der von ihm genannten Stücke hat der Verfasser bei ihrer ersten Aufführung in Berlin gesehen, sie aber zur Nachprüfung des Urteils noch einmal im Buch gelesen. Eine geschichtliche Darstellung des Dramas der Gegenwart mit zeitlichem Nacheinander ist ebenso unmöglich wie des Romans: der Zeitraum ist zu kurz; die allerverschiedensten Gattungen, meist bei jedem Dramatiker, stehen nebeneinander. Erst aus viel größerer zeitlicher Ferne wird auch für diesen Zeitraum etwas wie eine geschichtliche Aufeinanderfolge zu erkennen sein, aber auch nur indem man dann alle weniger bedeutenden Schriftsteller ganz ausmerzt und von den bedeutenden nur die Werke ihrer Hauptrichtung beachtet.

Der am meisten in die Augen fallende Zug unseres gegenwärtigen Literaturzustandes ist die **Oberherrschaft des Dramas**. Durch das Zusammenwirken der wachsenden Zahl der Dramenschreiber, der Theater und der darüber eingehend berichtenden Zeitungen entsteht nach der ersten Aufführung jedes Dramas für einen oder zwei Tage ein Lärm wie durch kein Erzeugnis irgend einer andern Kunst. Der Verkauf einer Auflage des besten Romans bedeutet tausend Abdrücke und mit Berücksichtigung der Leihbibliotheken vielleicht zwanzigtausend Leser. Eine einzige Aufführung an den mehr als 700 Theatern deutscher Zunge bringt ein neues Drama zur Kenntnis von mindestens einer halben Million Menschen. Und während selbst über einen guten Roman höchstens fünfzig Zeitungen selbständige größere Besprechungen drucken, wird über ein durchgefallenes wertloses Stück am nächsten Tage in einigen tausend deutschen Zeitungen ausführlich, vielfach telegraphisch, berichtet. Daß im späteren Verlauf sich dieses unnatürliche Gunstverhältnis wieder zurechtrückt, läßt sich bei jedem Rückblick auf die letzten zwanzig Jahre feststellen.

Nun müßte von den verschiedenen „**Strömungen**“ im Drama der Gegenwart die Rede sein; hierfür sei auf die Abschnitte verwiesen, die von der literarischen Umwälzung der 80er Jahre handeln (S. 1000—1027): vieles dort Gesagte trifft für Geist und Form des Dramas der Gegenwart ganz besonders zu. Als erkennbare Hauptrichtung mag schon hier aufgezeigt werden der immer wieder aus dem grauen Elend des Naturalismus, des Armeleutedramas, zur buntesten Romantik ablenkende Weg. Als neuen Einschlag in das alte Gewebe des Dramas muß man ferner bezeichnen den religiösen Faden, den **einmal** fast jeder unsrer bedeutenderen Dramatiker gesponnen hat. Stücke wie Hauptmanns Hannele, Sudermanns Johannes, Gumppenbergs Messias wären im vorangegangenen Zeitalter schwerlich auf die Bühne gekommen, so wenig wie Björnsons Über unsere Kraft und Gorkis Nachtasyl. Daß neben diesen Dramen mit neuem seelischen Gehalt der größte Teil des alten Dramas noch in voller Blüte steht, zeigen die Spielpläne der großen Theater. Ja sogar das Drama unserer Klassiker hat dank einer vertieften Auffassung von den Zusammenhängen der älteren Dichtung mit der Kultur und nicht zum wenigsten durch die Neublüte unserer Schauspielkunst ein frisches Bühnenleben gewonnen: die besonders sorgsam vorbereiteten Aufführungen von Minna von Barnhelm, Götz von Berlichingen, Kabale und Liebe an großen Berliner Theatern waren Kunstereignisse wie nur irgend ein neues Stück jüngstdeutscher Dramatiker. Es zeigt sich eben gegenüber allem Gerede der „Ästheten“, daß es nicht auf den Gegensatz von Naturalismus und Klassizismus,

Realismus und Symbolismus, Handlungsdrama und Stimmungsdrama ankommt, sondern einfach darauf, ob einer etwas kann oder nicht.

Mehr als auf irgend einem Kunstgebiet spielt jetzt **Berlin** die Rolle der dramatischen Hauptstadt Deutschlands, ja der Weltliteratur. Deutschland ist das einzige Land auf Erden, wo das Drama aller Kulturvölker gleich dem eigenen zum geistigen Besitz der Gebildeten, ja schon der weniger Gebildeten gehört. Man braucht nur den Wochenspielplan der Berliner größeren Theater zu überschauen, um Berlin als eine Theaterstadt ohnegleichen anzuerkennen, hinter der selbst Wien jetzt zurücksteht. Durch die Freien Volksbühnen und die beiden Schiller-Theater wird die Kenntnis alles Wertvollen im Drama der Weltliteratur bis in die ärmsten Schichten getragen. Daß diese Vorherrschaft Berlins auch schädliche Folgen für die Entwicklung des Dramas hat, daß z. B. durch einige sehr laute Kritiker in vielgelesenen Berliner Blättern für einige Zeit Wertloses oder Mittelmäßiges als große Kunst ausposaunt werden kann, weiß jeder Zeitungsleser. Dauerndes Unheil wird natürlich durch das von Berlin ausgehende Kunstgeschwätz nicht erzeugt: schon die allernächste Zukunft kehrt all dies verstiegene Gerede beiseite und bringt das Urteil über Gut und Schlecht ins Gleis. Eine lächerlich übertriebene Bedeutung wird auch dem Urteil der Zuschauer bei ersten Aufführungen in Berlin zugemessen. Unter den zwölfhundert Besuchern befinden sich höchstens zweihundert literarisch Gebildete; die übrigen stehen unter dem Zwange des großstädtischen wichtigtuerischen Mitdabeiseinwollens. Für die Lebensdauer eines Stückes ist der Beifall dieser Theatermenge fast ohne Bedeutung, ihre Ablehnung allerdings fast immer entscheidend.

Selbstverständlich wird das deutsche Drama der Gegenwart stärker als das irgend eines andern Volkes von **ausländischen Einflüssen** mitbestimmt. Hier hat sich indessen ein wichtiger Wandel vollzogen: das **französische Drama**, ehemals von den fremden das einflußreichste, spielt nur noch für Nebengattungen und in Nebentheatern eine Rolle. Im ernsten Drama haben die Franzosen unsern Dichtern inhaltlich nichts mehr zu sagen; in der Form könnten jene zum Vorteil für die Bühnenständigkeit des deutschen Dramas noch für einige Zeit ihre Lehrerrolle spielen. Französische Dramatiker, die in Paris beinah für Klassiker gelten: Hervieux, Lavedan, Donnay, Capus, selbst Rostand werden bei uns mit Recht nicht mehr für voll genommen.

Die großen fremden Meister waren **Ibsen, Björnson, Tolstoi**. Die erste Aufführung von **Ibsens Nora** in Berlin (22. November 1880) ist einer der wichtigsten Tage in der Geschichte des neudeutschen Dramas. Ibsens Weltberühmtheit ist ein Erzeugnis Berlins; von hier aus traten seine Stücke die Reise um die Welt an. In Deutschland brach eine Ibsen-Mode aus, die wie alle Moden bis zur Lächerlichkeit ging: Schriftsteller, die kein Wort Norwegisch verstanden, fühlten sich verpflichtet, gewisse Hauptsprüchlein Ibsens in der Ursprache anzuführen. In neuester Zeit kamen die Einflüsse **Maeterlincks** und **d'Annunzios** hinzu; im Augenblick stehen wir vor einer „Strömung **Wilde**", und eine „Strömung **Gorki**" wird nicht lange warten lassen. Maeterlincks Ansehen hat allerdings durch seine „Monna Vanna" einen unheilbaren Stoß erlitten: man erkannte, daß dieser Apokalyptiker auch je nachdem „anders könne", nämlich ein dichterisch wertloses, aber ungeheuer spannendes Theaterstück schreiben, und dies galt, ja gilt noch heute für ein sicheres Zeichen dramatischer Nichtigkeit bei einigen ganz unfehlbaren Kritikern.

Wer in unsern Tagen Massenmeinung erzeugen will, bedient sich der Waffe des Schlagworts; sie erschlägt den Gegner viel sicherer als die besten sachlichen Gründe. Das modische Schlagwort der Verachtung heißt **Theatralik**. Man will oder wollte dem Theater verbieten, mit den Mitteln des Theaters zu wirken. Handlung im Drama galt als überwundener Standpunkt, Spannung als erbärmliche Kulissenreißerei, ein Held für den Gipfel der Lächerlichkeit. Weil Sudermanns Stücke Handlung, Spannung, einen Helden oder eine Heldin haben, wurde er von einigen Kritikern neben Kotzebue gestellt. Übersehen wurde hierbei, daß weder Ibsens Nora, Stützen der Gesellschaft, Gespenster, noch Björnsons

Fallissement die Bühne dauernd behauptet hätten, wenn sie nicht gute Theaterstücke mit der ausgeklügeltsten Theaterspannung wären: man denke z. B. an den Austritt des Tarantellatanzes in Nora. Natürlich vermag keine noch so tiefgründige Kritik, auch keine angebliche Strömung auf die Dauer das Geringste gegen die menschlichen Urtriebe einer Theatermenge. Ohne starke Spannung, gleichviel von welcher Art, wird nie ein dramatisches Werk dauernd auf der Bühne stehen. Von der Stimmung allein, der lyrischen, der naturalistischen oder sonstwelcher, kann kein Drama über eine Mode hinaus leben.

Berlin, die dramatische Hauptstadt, wäre nicht der Sitz des „Mansoduhns", wenn es nicht auch in die Bühnendichtung das ganze Getue der wechselnden Moden übertrüge. Nicht nach dem geistigen Gehalt einer Mode wird gefragt, sondern ob sie auch wirklich ganz „modern" sei. Dieses Wort, das die Literatur nachgerade den Schneidern und Tapezierern überlassen sollte, gibt den Schlüssel zu den meisten Erscheinungen, die als Offenbarungen aus der Tiefe der Volkseele gelten. Man glaube nicht, daß es in Berlin zu irgend einer Zeit während der letzten zwei Jahrzehnte eine übermächtige einseitige Theaterstimmung gegeben habe. Dieselben Zuschauer, die sich gestern an einem naturalistischen Armeleutedrama erbauten, genießen heut einen französischen Schwank im Residenztheater, lachen morgen aus voller Überzeugung bei Charleys Tante und ziehen übermorgen die Denkerstirnen in tiefsinnige Falten über ein Maeterlinckches Symbolstück.

Als wirklicher Gewinn für die Theaterbesucher aus allem Wandel des neudeutschen Dramas mag einzig die größere Fähigkeit gelten, den vollen Lebensernst von der Bühne auf sich wirken zu lassen. Die Zuschauer verlangen heute nicht mehr unbedingt einen guten Schluß; sie haben gelernt, daß das ernst angelegte Stück nicht spielerisch ins Glückliche umgebogen werden darf; die Macht der Wahrheit hat auch sie erobert. — Ferner könnte noch die Gewöhnung der Zuschauer an das Hintergrunddrama festgestellt werden, das scheinbar viel gebildeter Milieudrama heißt. Daß hiermit keine ganz neue Gattung erfunden wurde, lehrt unter vielen andern klassischen Stücken das Milieudrama ersten Ranges: Wallensteins Lager. Nicht gewöhnt haben sich die Zuschauer an die „Lazaretpoesie", wie Goethe das einseitige Elendsdrama im Gegensatz zur „echt tyrtäischen" Kunst nannte. Ebenso wenig wird der scheinbar übermächtige Einfluß Berlins, der in den letzten paar Jahren geradezu auf eine dramatische „Literatenliteratur" hinwirkte, in den Himmel wachsen. Es gibt Einen, der noch viel klüger ist als die scheinbaren Gesamtpächter der kritischen Klugheit: nämlich den gesunden literarischen Menschenverstand der wahrhaft Gebildeten, deren auch außerhalb Berlins noch Etliche wohnen. Dieser wird uns vor dem trostlosen Zustand der literarischen Unterjochung eines großen Volkes unter ein paar Berliner Kaffeehauskritiker bewahren, ähnlich der zur Zeit der Goncourts in Paris aufgetanen Überästhetik eines winzigen Kreises von Hauptstädtern. Aber selbst für Berlin hat diese Art der unfehlbaren Kritik eine sehr bescheidene Bedeutung. Trotz allen nichtschöpferischen Dramaturgen ist es bei dem geblieben, was der kluge Theaterkenner Bauernfeld in die Verse gekleidet hat:

Was helfen alle Dramaturgien? Was zieht, das gilt! Zugstücke ziehn!

Keine Würdigung des Dramas der Gegenwart darf schweigen von der völlig veränderten Bedeutung der darstellenden Kunst für die Geltung, ja vielfach für das Entstehen berühmter Stücke. In dem Kapitel über Hauptmann wird noch die Rede sein von der Wichtigkeit, die einige große Schauspieler und Schauspielerinnen für das neueste Drama gewonnen haben. Künstler wie Kainz, Reicher, Rittner, Schildkraut, Reinhardt, Nhil, Reusch, Häußer, Sonnenthal, Gregori, Nissen, Lewinsky; Künstlerinnen wie Else Lehmann, Paula Conrad, Gertrud Eysoldt, Rosa Bertens, Luise von Pöllnitz, Fr. Ellmenreich, K. Franck-Witt, Stella Hohenfels, Hansi Niese, Lotte Medelsky und manche andere sind aus der Stellung bloßer Darsteller eines Dramas zu Mitarbeitern der Dichter geworden; ja in einigen Fällen muß den Schauspielern das größere Kunstverdienst am Drama zugesprochen werden.

Zweites Kapitel.

Sudermann.

Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch. (Konrad Meyer.)

Hermann Sudermann steht hier an der Spitze der dramatischen Dichter der Gegenwart als der zuerst auf einer großen öffentlichen Bühne gespielte und erfolgreich gewordene. Von seinem äußeren Leben ist zu berichten: er wurde am 30. September 1857 in Matziken (Ostpreußen) geboren, besuchte das Gymnasium in Tilsit, die Universitäten Königsberg und Berlin (1877), schrieb hier ein Blättchen für die liberale Partei wöchentlich von Anfang bis zu Ende ganz allein, mußte allerlei literarische Fronarbeit zum Unterhalt verrichten, blieb auch nach dem Erscheinen seines Romans „Frau Sorge" so gut wie unbekannt und wurde erst durch die Aufführung seines Schauspiels „Ehre" literarisch frei, berühmt und aller Sorgen ums Leben ledig.

Der Dramatiker Sudermann überragt, trotz den späteren Erfolgen seiner Romane, an Bekanntheit so sehr den Erzähler, daß zuwider der Reihenfolge der Entstehung hier zuerst von seinen Dramen die Rede sein muß. Der Übersichtlichkeit wegen steht hier das Verzeichnis seiner Stücke mit dem Jahr der ersten Aufführung: Ehre: 1889, — Sodoms Ende: 1890, — Heimat: 1893, — Schmetterlingsschlacht: 1894, — Glück im Winkel: 1895, — Morituri: 1896, — Johannes: 1898, — Die drei Reiherfedern: 1899, — Johannisfeuer: 1900, — Es lebe das Leben!: 1902, — Sturmgeselle Sokrates: 1903, — Stein unter Steinen: 1905. — Noch nicht aufgeführt: Das Blumenboot.

Als sich am 27. November 1889 der Vorhang im Berliner Lessingtheater zum letztenmal senkte, begrüßte tosender Beifall den Dichter des Schauspiels Ehre, den außer einigen nächsten Freunden keiner der Zuschauer kannte. Der Inhalt von Sudermanns Erstlingsdrama: der Gegensatz und Kampf zwischen dem reichen Vorderhaus und dem armen Hinterhaus, ist allbekannt. Was war der Grund des ungeheuren Erfolges? Trotz vielen schon damals deutlich empfundenen Schwächen das Gefühl, daß hier zum erstenmal nach langer Zeit ein unzweifelhafter Dramatiker das wirkliche Leben der Gegenwart mit kühner Rücksichtslosigkeit angepackt und auf seine Art bemeistert hatte. Der ursprüngliche Titel hatte ungeschickt gelautet „Zweierlei Ehre", und um die Kluft der Auffassungen von Ehre bewegt sich die Handlung. Aber nicht etwa klafft dieser Gegensatz zwischen Vorderhaus und Hinterhaus, denn beide haben im Grunde das gleich niedrige Ehrgefühl; vielmehr liegt der Kern des Stückes und der tiefste Grund der bis heut andauernden Wirkung in etwas ganz anderm: in der sittlichen Kluft zwischen Eltern und Kindern. Immer wieder ist Sudermann zu diesem ergiebigen Stoffe zurückgekehrt: in Sodoms Ende, in der Heimat, selbst in der Schmetterlingsschlacht, am ergreifendsten im Johannisfeuer. Es stirbt niemand in der Ehre, und dennoch geht ein Trauerspiel des Herzens vor. Alle geistreichen Redensarten des allzu beredten Grafen Trast täuschen über die Tragik dieses Stückes nicht hinweg. Wenn Robert Heinecke verzweifelt seiner Mutter zuruft: „Wir reden zwei Sprachen, wir verstehen uns nicht!" so erwarten wir eigentlich einen tragischen Ausgang. Ein paar Jahre später wäre Sudermann ihm nicht ausgewichen; der Anfänger, der aufgeführt werden wollte, durfte ihn nicht wagen.

Die Lebensechtheit in der Charakterzeichnung, Sudermanns hervorstechendste Gabe neben seinem starken dramatischen Zuge, zeigte sich schon in jenem ersten Stück: die ganze Familie Heinecke, bis auf Robert, der etwas schattenhaft ausfiel, ist ein Meisterstück der Menschenschöpfung, besonders die Berliner Range Alma. Mißlungen dagegen sind alle Personen des Vorderhauses, die auch als Erzeugnisse des dramatischen Satirikers keinen großen Wert haben. Nicht zu übersehen aber ist die Kühnheit, mit der Sudermann, der übertreibende Verhöhner der Welt der Kommerzienräte, in der Familie Heinecke auch den Sumpf des vierten Standes aufdeckte.

Die Neugier auf sein nächstes Stück wurde durch das Polizeiverbot gesteigert, nach



Hermann Sudermann.
(Geb. 1857.)

Zu S. 1100.

dessen Überwindung **Sodoms Ende** am 5. November 1890 zur Aufführung kam. Es ist das stärkste zeitgeschichtliche Drama der letzten Jahrzehnte und wird trotz allen Einwendungen gegen Menschen und Handlung noch in ferner Zukunft als Spiegelbild einer Entwicklungsstufe der Großstadt den Kultur- und Literaturgeschichtschreiber fesseln. Außer Schillers Kabale und Liebe gibt es kein zweites deutsches Anklagedrama, das die Gesellschaft einer ganzen Zeitspanne so unerbittlich an den Schandpfahl stellt. Die Polizei hatte aus Sittlichkeitsbedenken das Stück verboten; und doch ist Sodoms Ende die schonungsloseste dramatische Brandmarkung großstädtischer Genußsucht und ihrer zerstörenden Wirkung auf Können, Ehre und Sittlichkeit. In der Schilderung der verlotterten und verfaulten Lebemenschen der Großstadt hat bisher kein deutscher Dichter Sudermann an Ernst und Kraft übertroffen. Diese Adah Barczinowski, der wir schon früher begegnet sind (S. 1012), „mit den Allüren der Leidenschaft, aber kalt, kalt wie ein Hundeschnäuzchen", ihr sogenannter Mann, dann der ehemalige Lyriker Weiße, der sich auf die Kritik geworfen hat und von sich und dieser Gesellschaft bekennt: „Wir reden hier wie die Hausknechte, das ist jetzt die fine fleur der geselligen Bildung", Kitty die Halbjungfrau, — jene Gesellschaft, die alle Moden, auch die literarischen, verständnislos mitmacht, von der aber Adah selbst sagt: „Wir schwärmen zwar für den Naturalismus, aber das Natürliche erscheint uns als ein Witz", und in der ein Anderer erklärt: „Der Witz vertritt uns die Natur, vertritt uns die Wahrheit, vertritt uns die Moral", — wer hierin nicht den Dichter mit dem zornbebenden Herzen erkennt, oder wer Sodoms Ende gar „unsittlich" findet, dem fehlen die Grundbegriffe der Kunst und der künstlerischen Sittlichkeit. Wenn uns das Stück dennoch nicht mit dem Gefühl der dramatischen Befreiung entläßt, wie jedes echte Trauerspiel soll, so liegt dies daran, daß wir in dem Blutsturz des einen erbärmlichen Willy Janikow keine volle künstlerische und sittliche Sühne erblicken. Die ganze Bande mußte dran, wenn auch nicht gerade Pech und Schwefel wie in Sodom und Gomorrha auf sie zu fallen brauchte.

Einen äußerlich viel stärkeren Erfolg errang Sudermanns nächstes Stück: **Heimat** (Januar 1893). Es ist das einzige deutsche Drama neuerer Zeit, das auch auf ausländischen Bühnen dauernd aufgeführt wird. Abermals ein Trauerspiel der Gegensätze in der Familie: Magda, die Vertreterin der Weltanschauung fesselloser Lebenskreise, im Kampf mit ihrem Vater, dem Verkörperer der allerengsten Auffassung vom Leben in Haus und Welt. „Heimat" ist von allen Dramen Sudermanns das theaterhafteste und darum geradezu ein Lieblingstück der französischen Bühne geworden. Der fortreißende dramatische Sturm bricht eben nicht einzig aus dem Gegensatz der Charaktere hervor, sondern aus allerlei Theaterzufällen, die uns, beim Lesen mehr als beim Schauen, gemacht erscheinen. Auch manche Übertreibung in der Charakterschilderung stört; unecht ist z. B. der preußische Generalmajor, der erklärt: „Die Kunst ist eine Erfindung, die sich die Drückeberger zurechtgemacht haben, um im Staate zu etlicher Bedeutung zu gelangen"; und soll der alte Oberstleutnant Schwartze mit seiner wahnsinnigen Übertreibung der väterlichen Rechte und ebenso wahnsinnigen Vernachlässigung seiner väterlichen Pflichten lebensecht sein, so ist er ein Verrückter, und Verrücktheit als Haupttrieb hebt das Drama auf. Aber auch Magda ist nicht die Vertreterin einer höher gearteten Sittlichkeit, sondern nur einer äußerlich größeren Art der Lebensführung.

Seine stärkste Niederlage auf der Bühne erlebte Sudermann mit dem Drama **Die Schmetterlingsschlacht** (erste Aufführung im Oktober 1894). Es war als Anklagedrama, als das soziale Trauerspiel der verschämten Armut gemeint, wirkte aber nicht überzeugend, weil man der berühmten Frage der Mutter der drei weiblichen Schmetterlinge: „Wissen Sie denn, was ein Pfund Fleisch kostet, Herr Winkelmann?" einfach entgegnen konnte: Mit Ihrer Pension, mit dem Arbeitsverdienst Ihrer drei Töchter und mit dem Ertrag Ihrer Zimmervermietung kann eine anständig gesinnte Familie anständig bleiben, ohne ihr Pfund Fleisch zu entbehren. Die sittliche Schlaffheit in diesem Stücke floß nur aus dem Einzelfall, nicht aus der Schicht der Gesellschaft.

Die Scharte wurde ausgewetzt durch die unter dem Gesamttitel Morituri vereinigten drei einaktigen Stücke: Teja, Fritzchen, Das Ewig-Männliche (Oktober 1896). In Teja erreichte Sudermann die Höhe des echten Trauerspiels. Inhalt: der heldische Untergang des Gotenvolkes, dessen letzter König ihm den einzigen Weg der Ehre zeigt und ihn als Vorderster selbst schreitet: in den Schlachtentod. In diesem kurzen, wuchtigen Geschichtsdrama steht Sudermann neben dem Dichter des Robert Guiscard und wahrlich nicht zu weit von Hebbel. Wer auch den Schöpfer des Teja aus ungerechtem Hasse mit Kotzebue und der Marlitt zu vergleichen wagt, der spricht sich selbst das Todesurteil als eines sachlichen Kritikers. Übrigens ist solch Vergleich eines bedeutenden Dramatikers schon dagewesen: der zu seiner Zeit hochberühmte Kritiker Solger verglich Grillparzer wegen der Sappho auch mit Kotzebue (vgl. S. 727). Dem kleinen Drama Teja fehlt nichts zur vollendeten Größe als die adelnde Form des Verses. Auch Fritzchen, das stärkste deutsche Offiziersdrama, hoch über Hartlebens Rosenmontag und Beyerleins Zapfenstreich, ist ein echtes Trauerspiel, das ergreifendste von allen Stücken Sudermanns mit Stoffen aus der Gegenwart. — Das zwischen Ernst und Spiel anmutig gaukelnde Stückchen vom Ewig-Männlichen klingt wie das Satyrdrama am Schlusse der Trilogie von Leben und Tod.

Das Glück im Winkel (erste Aufführung in Wien November 1895) behandelte einen der Lieblingsstoffe Sudermanns: den Kampf mit einer begraben geglaubten, wiederauftauchenden alten Schuld. Diesmal war es keine Tat gewordene Schuld, sondern nur eine der Empfindung, und der Adel des reinen Weibes triumphiert über die Sinnenversuchung eines Augenblicks und über den Gewaltmenschen, der bisher überall siegreich gewesen. Glück im Winkel ist eines von Sudermanns dramatisch besten Stücken, und wer ihm den Vorwurf macht, daß er vorwiegend auf starke Theaterwirkungen ausgehe, der würdige die Zurückhaltung des Dichters, der das Stück ohne den so nahe liegenden großen Auftritt zwischen den beiden um den Besitz der Frau ringenden Männer still und schön ausklingen läßt.

Wiederum erst nach einem Kampfe mit der Polizei durfte Sudermanns biblisches Trauerspiel Johannes am 15. Januar 1898 aufgeführt werden, wie es hieß, auf ein Machtwort des Kaisers. Ausdrücklich sei bemerkt, daß Sudermann sein Drama gedichtet hat, ohne Oskar Wildes Salome zu kennen. Die Umbildung des biblischen Stoffes in ein Trauerspiel verschmähter Liebe findet sich schon — vielleicht zuerst — bei Heine. Der geistige Gehalt des Johannesstoffes bietet mehr Stimmung als dramatische Handlung, denn Johannes ist der Verkünder, nicht der Erfüller. Er ist nur da, um zu reden, zu warnen, zu prophezeien. Um ein Drama zu schaffen, mußte der Dichter auf die unheimliche Geschichte zurückgreifen, die von des Johannes Tod als dem Lohn für den Tanz einer Fürstentochter berichtet. Aber auch in dieser Geschichte steckt kein wirkliches Drama; denn Johannes beachtet ja kaum die Liebesleidenschaft der Salome. In seinem härenen Gewande steht er ihr gegenüber unerschüttert wie ein Fels. Zu einem Drama gehören zwei, und der Zweite fehlt in diesem Liebesdrama. Dennoch wirkt der fünfte Akt groß, und daß er nicht noch größer wirkt, liegt an dem Verhängnis, daß auch Sudermann ein Christusdrama dichten mußte ohne Christus. Solange die Gestalt Christi von allen Künsten allein der dramatischen verboten wird, sollte man den Versuch aufgeben, dem größten Stoff aller Weltgeschichte gewissermaßen von hinten herum beizukommen.

Mit den Drei Reiherfedern (erste Aufführung am 23. Januar 1899) brachte auch Sudermann dem symbolischen Drama die Huldigung dar, die, so scheint es, jeder neuere Dramatiker mindestens einmal schicklich findet. Es ist Sudermanns Faustdrama von dem Menschen, der die Grenzen des Irdischerreichbaren hinausrücken möchte und unter der Wucht der selbstgesetzten Aufgabe zusammenbricht. Gerhart Hauptmann hatte kurz zuvor sein Faustdrama von der Versunkenen Glocke gedichtet. Das Stück von dem Prinzen Witte, „der Sehnsucht nimmer müdem Sohn“, das Drama der Sehnsucht nach einem unerreichbaren Glück, ist mit seiner oft prachtvollen Sprache und echten Märchendämmer-

stimmung wohl das Dichterischste, was Sudermann geschaffen hat; durchgesetzt hat es sich nicht, weil seine Symbolik zu schwer verständlich ist. Auch die schönen Verse konnten es nicht retten, trotz dem Beifall nach dem Sehnsuchtschrei des Prinzen Witte:

Doch was ich fordre, ist das Weib, das eine,	Das Weib, das will in höchster Not
Nach dem im Trinken meine Seele dürstet,	Mit mir am Kreuzweg bettelnd stehn,
In dem ich selber, hochgefürstet,	Und dessen Liebe selbst den Tod
Als Herold alles Großen mir erscheine; —	Bezwingt, an mir vorbeizugehn.

Von dem Mißerfolg mit dieser schönen Versdichtung schritt Sudermann in seinem nächsten Werk: Johannisfeuer (Oktober 1900) zu einem der am wenigsten bestrittenen Siege. Aus dem Plan zu einer Novelle „Das Notstandskind" war ihm dieses Seelentrauerspiel erwachsen, worin ein starkes, edles Geschöpf an der Scheinstärke eines Wortheldes jämmerlich zerschellt. An diesem bis auf den trostlosen Schluß vortrefflichen Schauspiel kann man wieder einmal die tiefe Kluft zwischen Leben und Kunst ermessen. Im Leben ist die Brüchigkeit eines im Kern schwachen Auftrumpfers wie des „Schorschchens" nichts Auffallendes, des Scheinübermenschen, der im zweiten Akt ausruft: „Ich hab' nichts wie meinen Trotz. Mit dem hab ich alles gemacht im Leben!" und der sich zuletzt doch feig unter den Gewaltonkel beugt und sein geliebtes Mädchen verrät. In der Kunst ertragen wir solchen Ausgang nicht, wie wir sicher nicht ertragen würden, daß Gottfried Kellers Sali und Vrenchen, statt gemeinsam in den Tod zu gehen, sich nüchtern verständig trennten, irgendwo in fremden Dienst träten, sich wohl gar mit ungeliebten Menschen verheirateten.

Dann wieder zwei Mißerfolge: Es lebe das Leben! (Februar 1902) und Der Sturmgeselle Sokrates (Oktober 1903), jenes das gequälte und quälende Trauerspiel von alter Schuld und später Sühne, dieses eine politische Komödie von großer Kraft der Komik im Einzelnen, und doch an einem Herzfehler gescheitert. Es ist eigentlich beschämend, daß in einem Lande wie Deutschland mit so ungeheuren politischen Schicksalen wie in den letzten 60 Jahren das politische Drama höheren Stils noch immer aussteht. Sudermann hätte diese Lücke ausfüllen können, wenn er im Sturmgesellen Sokrates mehr als ein Lustspiel von Narren und Gecken zu schaffen unternommen hätte. Er wollte politische Gegensätze darstellen, vergriff sich aber in der Wahl ihrer Träger. Wir empfinden es als Ungerechtigkeit und Lebensunechtheit, wenn uns die alten Achtundvierziger durchweg als solche Schafsköpfe oder Lumpen vorgeführt werden wie die Mitglieder des Geheimbundes der „Sturmgesellen".

Das 1904 entstandene Schauspiel Das Blumenboot wurde bisher noch nicht aufgeführt: es ist bei aller witzigen Flottheit Sudermanns grausamstes Stück, mit vielen Gebrechen, aber ohne die Vorzüge von Sodoms Ende. Die Fäulnis im „Blumenboot" ist, ähnlich der in der „Schmetterlingsschlacht", doch nur die eines seltenen Einzelfalles, und einem solchen zuliebe lehnen wir das tiefe Waten im großstädtischen Schmutz ab.

Dagegen hat Sudermann in seinem zuletzt aufgeführten Schauspiel Stein unter Steinen (Oktober 1905) sein stärkstes soziales Drama geschaffen, das zwar keinen so anhaltenden äußeren Erfolg wie die „Ehre" errang, aber bei der Beurteilung des sozialen Dichters Sudermann trotz manchen Schwächen, meist in den Nebengestalten, fortan die erste Stelle einnehmen muß. Eine uns alle nah angehende Menschheitfrage: das Los der Bestraften nach verbüßter Strafe, wird darin ohne viel Zweckrednerei an glaubhaften Menschenschicksalen behandelt. Wer jenseit der Höhe des Mannesalters ein Stück wie Stein unter Steinen schaffen kann, der hat den Abstieg von seinem künstlerischen Gipfel noch nicht begonnen.

Aus der unnatürlichen Vorherrschaft des Theaters im Kunstleben unserer Zeit erklärt sich die lächerliche Mode mancher Beurteiler, bei ihrer Würdigung Sudermanns den Romandichter ganz aus dem Spiele zu lassen. Sollte von ihm auch kein einziges Drama auf die Nachwelt kommen, in der Geschichte des neudeutschen Romans wird der Dichter der Frau Sorge in der ersten Reihe stehen. In einer Berliner Zeitung war Frau Sorge schon einige

Jahre vor der Aufführung der „Ehre“ erschienen (1887), aber nur von wenigen Kennern gewürdigt worden. Nach dem Erfolg der „Ehre“ wurde das Buch verschlungen und hat bis jetzt 80 Auflagen erlebt. Schon zuvor hatte sich Sudermann in kleinen Erzählungen (Im Zwielicht) alles Unerfreuliche von der Seele geschrieben, ein wenig nach französischen nicht unbedenklichen Mustern. In Frau Sorge schuf er den Roman eines tapfern Lebenskampfes, wobei er vielfach aus eigenen kummervollen Jugenderinnerungen schöpfte. Den schweren Ernst notvoller Entbehrung hatte Sudermann, auch hierin durchaus verschieden von Hauptmann, bis zur Neige ausgekostet. Als Erstlingswerk eines Dichters ist Frau Sorge ein Buch von bewundernswerter Tiefe der Empfindung und einwandfreier Reife der Form. Mit größerem Recht als von den meisten Bekenntnisdichtungen kann von der Frau Sorge gesagt werden: dies ist ein gelebtes Buch. Reizvoll ist es, schon in diesem Roman den Dramatiker Sudermann zu spüren: man lese z. B. die berühmte Stelle mit dem Höhepunkt des Romans nach (S. 266 der Buchausgabe).

Auch Der Katzensteg und Es war (entstanden 1888 und 1893) zeigten Sudermanns Erzählungskunst auf gleicher Höhe, ja Der Katzensteg vielfach mit noch stärkerer Wirkung. Beide Romane sind im Grunde auch Dramen; sie handeln von schweren Kämpfen, und im Katzensteg wieder von einem der tragischsten: dem zwischen den sittlichen Welten von Eltern und Kindern, wie ja auch in der „Ehre“. Es war ein furchtbares Wagnis, einen Stoff wie den im Katzensteg zu wählen; daß Sudermann von der scharfen Grenzlinie zwischen Sinnenreiz und alläuternder Kunst nicht abgeirrt ist, wird ihm jetzt selbst von strengen Verteidigern der Sittlichkeit in Dichtungswerken zugestanden.

Der gute Erzähler zeigt sich auch in den beiden ernsten Novellen: Geschwister (1886) und in der tollen Geschichte Jolanthes Hochzeit (1892), deren vergnügte Leichtfertigkeit zum Gesamtbilde dieses vielseitigen Dichters gehört.

Nach einer kurzen Zeit maßloser Verherrlichung macht Sudermann jetzt eine Zeit ebenso maßloser Herabwürdigung durch. In der Gehässigkeit der Angriffe seiner Gegner liegt der Beweis für ihre Unsachlichkeit. Sudermann hat allerdings mit mehr Mut als Weltklugheit das Ärgste gewagt, was ein Dichter im Zeitalter der allherrschenden Presse wagen kann: er hat in einer Reihe von Aufsätzen über „Die Verrohung in der Theaterkritik“ (1902) allbekannte Auswüchse der Berliner Kritik öffentlich gebrandmarkt und sich begreiflicherweise dadurch einige Todfeindschaften zugezogen. Ginge es nach dem Urteil seiner Berliner Widersacher, so wäre Sudermann weder ein Dramatiker noch überhaupt ein Dichter. Daß er nichts als ein „Theatraliker“ sei, wird beinah schon für selbstverständlich erklärt. Sudermann arbeitet allerdings möglichst starke Theaterwirkungen heraus, zuweilen auch mit nicht unbedenklichen Mitteln; hierin mag er die größten Dramatiker noch überbieten, so z. B. in der geistreichen, aber unkünstlerischen Zuspitzung des letzten Auftrittes der „Ehre“. Wer aber den 5. Akt des Johannes, den 3. des Johannisfeuers, den Schlußakt des Glücks im Winkel, den letzten Auftritt des 3. Aktes von Stein unter Steinen als „theatralisch“ verwirft, der muß, wenn er dies nicht aus Haß gegen Sudermann, sondern aus echter Kunstüberzeugung tut, so ziemlich alle wirksamsten Auftritte bei Schiller und Kleist, aber auch bei Shakespeare, besonders alle ihre mit dem Blick auf die Bühne absichtlich gesteigerten Aktschlüsse verwerfen. Man mag vieles in Sudermanns dramatischem Baustil tadeln, so z. B. die bedenkliche Vorliebe für den „Raisonneur“ nach dem Vorbilde der Franzosen, und muß doch seine Sicherheit der Fabelführung, namentlich seine Meisterschaft der dramatischen Eröffnung in glänzenden ersten Akten und die selten erlahmende Kunst der Steigerung bis ans Ende bewundern.

Wichtiger noch als diese dramatische Formenkunst ist eine der Grundfragen an jeden dramatischen Dichter: wie steht es mit seiner Menschenschöpfung? Ungerechtigkeit oder Haß antworten hierauf mit dem Hinweis auf den allerdings unleidlichen Grafen Trast, auf



Gerhart Hauptmann.
(Geb. 1862.)

Zu S. 1105.

Kramer in Sodoms Ende, auf den Backfisch Rosi in der Schmetterlingsschlacht. Die Gerechtigkeit aber zwingt, auszusprechen, daß unter den lebenden deutschen Dramatikern kein größerer Gestaltenschöpfer ist als Sudermann. Da sind, es muß wiederholt werden, in der „Ehre" Vater und Mutter Heinecke, beide Michalski, vor allen die Alma; in Sodoms Ende ist die Bande im Hause Barczinowski Meisterarbeit; der Streber Keller in der Heimat, der Handlungsreisende Keßler in der Schmetterlingsschlacht; fast alle Hauptpersonen, besonders Elisabeth, des Glücks im Winkel; Teja und Bathilde, Fritzchen und sein Vater in den Morituri; Hans Lorbaß, einer von den „Kerlen, die baumlang und ungeschlacht steifnackig über die Erde wandeln", in den Reiherfedern; Marikke und ihre greuliche Mutter im Johannisfeuer; der Landrat, aber auch die blonde Ida, trotz erlaubter Übertreibung, in dem Sturmgesellen, und noch zuletzt Biegler und Götlingk in Stein unter Steinen —: die Reihe ist lange nicht vollständig, genügt aber zum Beweise, daß Sudermann einer unserer reichsten Menschenbildner ist. Das Gleiche gilt von seinen drei Romanen.

Wir haben wahrlich unter den Lebenden nicht so viele reife Künstler, um uns gestatten zu dürfen, einen Dichter wie Sudermann geringzuschätzen, der, wenn wirklich nichts andres von Dauer, einen der schönsten Romane des letzten Menschenalters geschrieben hat. Und dann: es gibt etwas in allen seinen Dichtungen, was ihm einen Vorrang sichert vor den meisten augenblicklich von der Mode am lautesten gepriesenen Mitstrebenden: Sudermanns Bücher, auch die Dramen, kann man nach Jahren noch mit Vergnügen lesen aus einem Grunde, der heut unmodern erscheint, der sich aber immer wieder im Wandel der Zeiten durchsetzt: er ist **geistreich** im guten Sinne des Wortes, d. h. er sagt kluge Dinge in den Formen höchster Bildung. Es gibt kein ewiges Meisterwerk der Weltliteratur, das nicht in diesem höchsten Sinn auch neben allem andern geistreich ist.

Man kann über Sudermann kaum urteilen, ohne von Hauptmann zu sprechen. Nicht um ihre im tiefen Kern ganz verschieden geartete dichterische Auffassung und Ausdrucksweise hier abwägend zu vergleichen, muß doch gerade jetzt, nach den zwei letzten Kraftprobe der beiden nebeneinander wirkenden Dichter: Stein unter Steinen von Sudermann, Und Pippa tanzt von Hauptmann, ausgesprochen werden, daß Sudermann noch auf seiner Höhe steht, Hauptmann an Erfindung und Kunstform gelähmt, ja erschöpft erscheint.

Drittes Kapitel.

Hauptmann.

Im Tale klingt sie, in den Bergen nicht. (Die versunkene Glocke.)

Eine Erscheinung wie **Gerhart Hauptmann** ist in der gesamten deutschen Literaturgeschichte einzig: die eines Dichters, der seit bald siebzehn Jahren zu seinen Volksgenossen spricht, und dessen künstlerische Bedeutung heute kaum minder umstritten ist als vor zehn und mehr Jahren. In der übrigen Kunstgeschichte gibt es nur noch einen Fall dieser Art: Richard Wagner. Indessen zwischen dem Ruhme Hauptmanns und Wagners besteht der wichtige Unterschied, daß der Tonmeister von dem Augenblick, wo seine Geltung die ersten und stärksten Widerstände besiegt hatte, sich mit immer wachsender, alle noch Widerstrebenden erobernder oder bei Seite schiebender Gewalt durchsetzte, sich sein ganzes Volk und allmählich alle Kunstvölker der Erde gewann, — wohingegen Gerhart Hauptmanns dichterische Stellung bis heute, und gerade heute, stets von neuem erkämpft werden muß, ohne daß je ein unbezweifelbarer, seine Herrschaft im Reiche der Kunst dauernd befestigender Sieg errungen wird. Von den ernsten Dichtern in Deutschland ist er der meistgespielte: die eigentliche Hauptmann-Bühne — früher das Deutsche, jetzt das Lessing-Theater in Berlin, beide nach einander unter Otto Brahms Leitung — hat in zehn Jahren 14 Stücke Hauptmanns an 1169 Abenden gespielt, jährlich im Durchschnitt 117 Hauptmann-Aufführungen. Und trotzdem wird bis zur Stunde, in der dies geschrieben wird, von den Freunden deutscher Dichtung fast mit Erbitterung gestritten: ob

Gerhart Hauptmann einer der großen Dichter der deutschen oder der allgemeinen Literatur, einer von denen ist, die neben Goethe, Schiller oder doch Grillparzer, Kleist, Hebbel zu nennen sind, oder ob er überhaupt unter denen steht, die da bleiben werden und bei deren Namen nach Rückerts schönem Wort „die Zeiten aufgerufen sind".

Auch hier, wo in den Tagen des erneuten Streites um Hauptmann über diesen jetzt meistgenannten Dichter geurteilt werden muß, bedarf es beinah der Versicherung, daß das Urteil ohne irgendwelche Befangenheit, einzig aus der ruhigen Betrachtung von Gerhart Hauptmanns Dichtungen geschöpft wird. Ohne auf den vielstimmigen Lärm des Tages, auf die fiebernde Verzückung seiner ernsten und seiner ihr eigenes Gaukelspiel mit Hauptmann treibenden Anbeter hinzuhören, aber auch ohne die wütenden Beschimpfungen neidgiftiger Hauptmann-Hasser zu beachten, wird hier versucht, den Dichter der Weber, der Versunkenen Glocke, des Fuhrmanns Henschel und der Pippa so zu werten, als wäre er selbst nach einem hoffentlich langen Leben allem Lärm der Zeit entrückt. Auch so, wie sein dramatisches Lebenswerk uns erschiene, wenn durch den unausbleiblichen Wandel des Theatergeschmackes und durch das Aussterben der ganz besonderen Hauptmann-Schauspielkunst einzig die gedruckten Dramen übriggeblieben wären. Diese Zeit wird sicher einmal kommen; manche behaupten, noch bei unsern Lebzeiten; versuchen wir, ihr im Geiste vorauszueilen.

Gerhart Hauptmann wurde als der Sohn eines wohlhabenden Gastwirtes am 15. November 1862 in Obersalzbrunn (Schlesien) geboren, besuchte zuerst die Dorfschule, dann eine Realschule in Breslau und siedelte nach einem Versuch, die Landwirtschaft zu erlernen, auf die Breslauer Kunstschule über (1880). Etwas später wandte er sich zur Naturwissenschaft, hörte 1882 in Jena Häckel, arbeitete als Bildhauer 1883 in Rom, hielt sich 1884 in Berlin studierend und schreibend auf, verheiratete sich mit jungen Jahren 1885 und wurde der Mittelpunkt der kleinen jenseit von der Großstadt lebenden jungen Schriftstellerwelt in Erkner und Friedrichshagen bei Berlin. Des Lebens gemeine Not hat er nie selbst gelitten. Gelegentlich erschien er in dem literarischen Umsturzverein „Durch!" (vgl. S. 1012), ohne besonders aufzufallen. Von entscheidender Wichtigkeit für seine dichterische Richtung wurde der Verkehr mit **Arno Holz**, diesem für leicht bestimmbare Naturen gefährlichen Beeinflusser. Von Holz lernte er die naturalistische Nachahmung des Alltagsgesprächs, und bald überholte der Schüler den etwas jüngeren Lehrer: Hauptmanns erstes Drama Vor Sonnenaufgang schob die Familie Selicke ungefähr so in den Hintergrund, wie der Götz von Berlichingen einst Lenzens Hofmeister.

Hauptmann ist von jeher den allerverschiedensten Einflüssen erlegen. Byron und Ibsen sind außer Holz seine wirksamsten Vorbilder gewesen. Dem Childe Harold Byrons nachgeahmt wurde Hauptmanns erste größere Dichtung: ein erzählendes Versgedicht **Promethidenlos** (1885), das jetzt zu den buchhändlerischen Seltenheiten gehört, da Hauptmann es einstampfen ließ. Der Titel ist bezeichnend für den seelischen Gehalt: der Dichter möchte gern ein Prometheus sein, fühlt sich aber selbst nur als einen Promethiden. Henckell nannte das Werk „die qualmende Feuersäule des radikalsten Idealismus"; es ist viel mehr Qualm als helles Feuer darin, und an Unklarheit steht diese erste Dichtung sehr nahe der bis jetzt letzten (Pippa). Ungefährer Inhalt: ein Dichter Selin segelt nach Italien, wie Gerhart Hauptmann 1883 getan, sieht in Neapel und anderwärts den Schmutz des Lebens, grübelt, verzweifelt und stürzt sich ins Meer. Dichterische Schönheiten sind in wenigen Einzelheiten zu spüren; einen künstlerischen Gesamteindruck erzeugt jenes Jugendwerk nicht.

Man hat in Hauptmann oft einen noch mehr lyrisch als dramatisch gestimmten Dichter finden wollen. Weder im Promethidenlos noch in späteren lyrischen Gedichten, auch nicht in den lyrischen Stellen einiger Dramen, ist ein Lyriker mit dem vollen Saitenklang des Liedes zu erkennen. Höchste Lyrik ist weder die wortreiche Glanzstelle in der Versunkenen Glocke (3. Akt): „Und nun erklingt mein Wunderglockenspiel —", noch die so oft

angeführten Verse des Engelsgesanges in Hannele (S. 1109). Man vergleiche auch Hauptmanns Gedankenlyrik mit der unserer Großen, z. B. Hauptmanns Gedicht zum Jahrhunderttage von Schillers Tod mit Mörikes Cantate auf Schiller. Aus jenem stehe hier eine Strophe zum Beweise für Hauptmanns immer wiederkehrende Neigung zur Anlehnung an andre Dichter und zur tönenden Beredsamkeit:

Ja, er war unser! Unser war er ganz!
Dem Fremden ewig fremd! Es brach sein Geist
Aus Volkesgrunde, wie der Geiser springt,
Voll Kraft und Schönheit in den deutschen Tag:

Naturgewaltig, quellhaft war sein Wurf
Und Sprung. Gefährlich dem Philister war
Das Stäuben seiner diamantnen Perlen
Und ihrer scharfen Blitze harter Schmerz.

Vorweggenommen sei Hauptmanns kleiner Band Erzählungen von 1892: Bahnwärter Thiel und Der Apostel, entstanden um 1887. Nur die erste Arbeit kommt ernstlich in Betracht: sie zeigt Hauptmanns Sicherheit in der Zeichnung einer Menschenseele, erhebt sich aber nicht über die Mittelhöhe des von vielen deutschen Erzählern vor und neben Hauptmann Erreichten.

Wer von Gerhart Hauptmann spricht, meint den Dramatiker. Zur bequemen Übersicht folgt hier das Verzeichnis seiner 17 Dramen nach der Zeit ihrer Entstehung:

Vor Sonnenaufgang: 1889	Hannele: 1893	Der rote Hahn: 1901
Das Friedensfest: 1889	Florian Geyer: 1895	Der arme Heinrich: 1902
Einsame Menschen: 1890	Die Versunkene Glocke: 1896	Rose Bernd: 1903
Die Weber: 1891	Fuhrmann Henschel: 1898	Elga, schon 1896, aufgeführt 1905
Kollege Crampton: 1891	Schluck und Jau 1899	Und Pippa tanzt: 1905.
Der Biberpelz: 1893	Michael Kramer: 1900	

Die ersten Aufführungen werden weiterhin angegeben.

Am 20. Oktober 1889 wurde in einer Mittagsvorstellung der Freien Bühne im Lessing-Theater das „soziale Drama Vor Sonnenaufgang“ aufgeführt, mit einem an die berühmte „Hernani-Schlacht“ von 1830 in Paris erinnernden Getöse der jungen Freunde und älteren Gegner des bis dahin wenig bekannt gewordenen Gerhart Hauptmann. Den Titel hatte Holz erfunden; das Stück hatte ursprünglich Der Sämann geheißen. Die erste Auflage war denn auch Holz gewidmet als „dem konsequentesten aller Realisten, in freudiger Anerkennung der durch sein Buch (Familie Selicke) empfangenen entscheidenden Anregung (Erkner, Juli 1889)“. Nie hat ein Dichter ein trostloseres erstes Stück geschrieben. Im Vergleich mit dem jammervollen, jeder erhebenden Befreiung baren Ende: dem Selbstmord der von einem geschwätzigen „Prinzipienreiter“ in ihren Sumpf zurückgestoßenen reinen Mädchenblume, sind Goethes Götz, Schillers Räuber, Kleists Familie Schroffenstein und Hebbels Judith leuchtende Idealdramen. Das Stück war unter allen möglichen Einflüssen entstanden, vornehmlich unter Tolstois, dessen schreckliche „Macht der Finsternis“ übrigens auch ungleich mehr Seelenerlösung birgt als Hauptmanns Jugendstücke. Unbegreiflich erscheint uns heute der wüste Lärm um jenes Stück, das der Dichter mit Recht in der Vorrede „ein aus reinen Motiven heraus entstandenes Kunstwerk“ nannte. Selbst die ärgsten Roheiten einzelner Personen werden gerechtfertigt durch die künstlerische Absicht, die fürchterliche körperliche und seelische Not der Heldin zu steigern. Um so niederdrückender wirkt aber der Schluß, in dem sich der Sumpf auftut und das einzige edle Geschöpf unter all den „handelnden (?) Menschen“ verschlingt, wie Hauptmann modisch statt Personen schrieb. Im höchsten Sinne tragisch wirkt die furchtbare Begebenheit nicht: sie ist nur ein anekdotischer Einzelfall und nicht entfernt mit der großen Menschheitfrage zu vergleichen, die z. B. in Kabale und Liebe aufgeworfen und tödlich triumphierend gelöst wird.

Hauptmanns zweites Drama Das Friedensfest erschien zuerst in der Zeitschrift Freie Bühne und wurde am 1. Juni 1890 aufgeführt, ohne Lärm, aber auch ohne Erfolg. Unter dem Einfluß Ibsens entstanden, dem alten Beschützer der Jungen, Fontane, „ehrfurchtsvoll zugeeignet“, stellte es das unentrinnbare Verhängnis kranker oder zur Krankheit vorausbestimmter Menschen dar. Wiederum kein Drama allgemeiner Menschlichkeit, sondern

ein düsterer Einzelfall; denn welchen höheren dramatischen Wert kann das Vorkommnis haben, daß ein erblich belasteter Sohn seinen halb- oder ganz verrückten Vater geschlagen hat, um die Mutter zu schützen? Der Abstand zwischen dem Friedensfest und dem andern Drama von der Erblichkeit: Ibsens Gespenstern, ist ungeheuer.

Einen merklichen Fortschritt über beide frühere Stücke hinaus, den Sprung zum echten Menschenschicksalsdrama tat Hauptmann mit den Einsamen Menschen (erste Aufführung auf der Freien Bühne im Januar 1891). Hauptmann selbst fühlte, daß er hier endlich den Einzelfall hinter sich gelassen habe, denn er „legte dies Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben". Allerdings benahm er dem Stücke seine höhere Bedeutung dadurch, daß er den Johannes Vockerat zum schwächlichen und ganz wertlosen Philister machte; was einem solchen faselnden Jammermann durch die erste Begegnung mit einem Vollmenschen wie der Russin Anna Mahr widerfährt, ist vollkommen gleichgültig. Bemerkenswert ist die Berührung der Einsamen Menschen mit Ibsens Rosmersholm, aber auch mit Sudermanns Ehre: bei Hauptmann wie bei Sudermann handelt es sich um die tiefe seelische Verständniskluft zwischen zwei Menschengeschlechtern, und ganz ähnlich dem Robert Heinecke ruft Vockerat der Jüngere den Eltern zu: „Ihr habt mich nie verstanden und werdet mich nie verstehen!" worauf ihm allerdings die Antwort gebührt hätte: An dir ist überhaupt nichts Besonderes zu verstehen. Die unleugbar starke Wirkung dieses Stückes, die dem Dichter zuerst eine große stehende Bühne erschloß: das Deutsche Theater, dann das Wiener Burgtheater, ist zum großen Teil durch die Mitempfindung der zahllosen Naturen von der Art des Johannes Vockerat zu erklären, die sich in ihrer anspruchsvollen Nichtigkeit für ungeheuer wichtig halten.

Den ihm erreichbaren Gipfel im Handlungsdrama erstieg Hauptmann durch die Weber (erste Aufführung auf der Freien Bühne am 26. Februar 1893). Ein Stück mit politischer Nebenwirkung wurde es erst durch die Polizeiverbote; das Oberverwaltungsgericht gestattete die öffentliche Aufführung, die zuerst am 25. September 1894 im Deutschen Theater erfolgte. Der Erfolg war außerordentlich und hat mehr als ein Jahrzehnt mit fast unverminderter Kraft angedauert. Auch in Paris wurde es wiederholt erfolgreich aufgeführt. Weil kein Einzelheld im Mittelpunkte steht, hat es die Hauptmann-Gemeinde unverzagt mit Schillers Tell verglichen. Der Vergleich stimmt so weit, daß in beiden Dramen ein ganzes Volk oder eine große Volkschicht von den stärksten Trieben erregt gegen eine äußere Macht ankämpft. Hauptmanns Weber sind das Drama des Hungers, es ist Gattungselend, also eine allgemeine Menschensache darin und dahinter, und so wirkt es wie ein Ausbruch unterirdischen Feuers. Die Weber sind das einzige Menschheitdrama Hauptmanns, wie Germinal der einzige Menschheitroman Zolas gewesen war.

In seinem nächsten Stück: Kollege Crampton (Januar 1892), stieg Hauptmann wieder in sein Lieblingsgebiet hinab: die feine Zeichnung und Austuschung eines an sich sehr gleichgültigen Einzelfalles. Ein mittelmäßiger gealterter Maler versumpft, verfällt dem Trunk und wird von seinem Schwiegersohn in ein behagliches Altenteil gesetzt. Man bewundere noch so sehr die Kunstfertigkeit, mit der das Stück zusammengestrichelt ist; es bleibt Kunstmühe verschwendet an einen kleinen, ja überflüssigen Gegenstand.

In der „Diebskomödie Der Biberpelz" (September 1893), dem belustigendsten Stücke Hauptmanns, behandelte er einen sehr dankbaren Stoff von der Art, wie ihn der Franzose Courtelines wiederholt mit noch größerer Komik angepackt hat: die Satire auf kurzsichtiges und anmaßendes Beamtentum. Mit einer Übertreibung, die man sich selbst in einer Komödie kaum gefallen läßt, wird ein preußischer Amtsvorsteher von polizeiwidriger Dummfrechheit geschildert, unter dessen Herrschaft eine so mit allen Wassern gebrannte Gaunerin wie die „Wolffen" für ehrlich, die anständigen, aber politisch nicht ganz einwandfreien Menschen für verdächtig gelten. Es ist, als habe man den alten Reineke Fuchs auf die Bühne gebracht. In der Charakterzeichnung hat Hauptmann hier sein Meisterstück

vollbracht; neben Kleists Zerbrochenem Krug aber wirkt der Biberpelz sehr schwächlich: es mangelt ihm das schon einmal erwähnte Anstreifen ans Tragische, ohne das es keine Komödie höchster Art gibt.

Bis dahin hatten Hauptmanns laute Lobpreiser in ihm den Großmeister des dramatischen Naturalismus der Welt verkündet. Hauptmann bewies durch sein folgendes Werk, daß er nicht zu einer bestimmten Schulrichtung gehöre, ja daß er überhaupt keine einheitliche dramatische Weltanschauung habe, sondern vor allem andern Stücke mit möglichst starker Theaterwirkung schreiben wollte, gleichviel welchen Mitteln er die Wirkung verdankte. Am 14. November 1893 eroberte er sich zum ersten und zum letzten Male das Königliche Schauspielhaus zu Berlin durch seine „Traumdichtung in 2 Teilen: Hanneles Himmelfahrt", die aus Rücksicht auf den Geist des Hauses sich damals einfach Hannele nennen mußte. Für dieses Stück wurde ihm 1895 der Grillparzerpreis zuerkannt. Auch die meisten grundsätzlichen Gegner Hauptmanns lassen Hannele bis zum gewissen Grad als ein poetisches Kunstwerk gelten, das vielleicht Hauptmann überleben könnte. Die Beantwortung der Frage nach dem dichterischen Werte dieses Stückes hängt davon ab, wie hoch der Stoff und wie hoch die Kunstform eingeschätzt wird. Es gibt an sich wenige so mit Urgewalt rührende, von aller Kunst unabhängige Stoffe wie Leiden und Tod eines hilflosen, unschuldigen Kindes. Es müßte schon ein völlig nichtiger Schriftsteller sein, der nicht mit einem sterbenden Kinde von der Bühne herab jedes fühlende Herz erschütterte. Kommen noch hinzu elektrisch leuchtende Engelsgestalten inmitten der verdunkelten Bühne, alle Zauber des Kirchenglaubens, des Märchens und des Grabes, so muß dieser Vorgang wirken, ohne daß die Dichtkunst sich sonderlich zu bemühen braucht. Daß Hanneles Fieberreden mehr Druckpapier als Wirklichkeit sind, empfindet man gleich peinlich beim Hören wie beim Lesen. Einige Verse aber der Engel sind das sprachlich Schönste, was Hauptmann je gedichtet hat, besonders die letzten drei Strophen:

Wir bringen ein erstes Grüßen
Durch Finsternisse getragen;
Wir haben auf unsern Federn
Ein erstes Hauchen von Glück.

Wir führen am Saum unsrer Kleider
Ein erstes Duften des Frühlings;
Es blühet von unsern Lippen
Die erste Röte des Tags.

Es leuchtet von unsern Füßen
Der grüne Schein unsrer Heimat;
Es blitzen im Grund unsrer Augen
Die Zinnen der ewigen Stadt.

Seine erste Niederlage auf der Bühne erlebte Hauptmann am 5. Januar 1896 mit dem geschichtlichen Trauerspiel Florian Geyer. Nach mehr als 8 Jahren wiederholte sich diese Niederlage, wenn auch weniger lärmvoll, bei der Aufführung der neuen Bearbeitung. Hauptmann erwies sich darin unfähig, einen Stoff mit weltgeschichtlichen Begebenheiten und einem zum Handeln berufenen Menschen in ihrem Mittelpunkt zu bemeistern. Es gelang ihm nicht einmal, den Zuhörern den geschichtlichen Zusammenhang der Ereignisse zu vermitteln. Wohl gibt es im Florian Geyer viele heftig bewegte Einzelauftritte; sie stehen aber jeder für sich, wachsen aus keiner dramatischen Notwendigkeit eines Ganzen heraus, darum kommt auch kein Ganzes zustande. Von Zeit zu Zeit zieht ein gepanzerter oder ungepanzerter Mann das Schwert, hält eine donnernde Rede oder stößt mit der Schwertscheide auf den Boden, daß es kracht; aber ein Drama entsteht hierdurch nicht.

Aus dem schmerzlichen Gefühl verletzten Künstlerstolzes dichtete Hauptmann sein Märchendrama Die versunkene Glocke. Der Erfolg bei der ersten Aufführung am 2. Dezember 1896 übertraf an Wärme noch bei weitem den der Weber. Es wurde auch das meistgelesene von Hauptmanns Stücken: 60 Auflagen sind bis jetzt erschienen. Man schrieb spürsinnige gelehrte Abhandlungen über die angeblich tiefe Symbolik des Glockengießerdramas, und die auch damals noch Hauptmann gegenüber ihre kritische Ruhe bewahrenden Männer hatten schweren Stand gegen die brausende Bewunderung. Weniger als ein Jahrzehnt hat genügt, um das Urteil über die Versunkene Glocke zu klären: es ist ein in blumiger Klingklangsprache geschriebenes Märchenstück, dessen gar nicht besonders tiefer Sinn uns nicht ans Herz greift, dessen Aufputzung mit allen Mitteln des Bühnenbildes

jetzt sehr wenig wurzelecht erscheint. Auch hier wieder das unfehlbarste aller Rührungsmittel: tote Kinderlein im Leichenhemdchen auf der Bühne. Auch das süßliche Getändel mit dem gar zu süßen Rautendelein hat heute seine Wirkung eingebüßt. In der Versunkenen Glocke versuchte Hauptmann einmal den hohen blühenden Stil der Rede, den die Unentwegten in seiner Gemeinde bei jedem Andern, z. B. bei Sudermann, Deklamation, Theatralik und Bombast nennen würden: die mit dem Vers „Urmutter Sonne! dein und meine Kinder" beginnende, ehemals sehr bewunderte Stelle von dem „Wunderglockenspiel", dem „Heimatlied", dem „Kinderliebeslied, aus Märchenbrunnentiefen aufgeschöpft" usw., die zwar sprachlich, mehr noch musikalisch recht schön klingt, hinter der aber weder ein klarer noch ein menschlich ergreifender Sinn liegt. Der Pfarrer, der auf die „in sich steigender Begeisterung zuletzt ekstatisch gesprochene Rede" gelassen erwidert: „Die hohen Worte gänzlich nun beiseit", dünkt uns wie die Stimme der Wahrheit gegenüber dem bedeutungsarmen Glockengebimmel bloßer Worte.

Aus der erhaben klingenden Symbolik und Mystik alsbald wieder eine Umkehr in die roheste Wirklichkeit. Fuhrmann Henschel (November 1898) darf als der stärkste Beweis für Hauptmanns Kunst der Gestaltung der Wirklichkeit gelten; an der Lebensechtheit Henschels, der Hanne und aller Nebengestalten bis in die unbedeutendsten ist nicht zu zweifeln. Aber selbst einer so vollkommen gelösten Aufgabe gegenüber bleibt die Frage offen: ist diese Darstellung des Lebens die große Kunst? Mit ästhetischem Gerede wird sie nie beantwortet werden; die Zeit allein wird entscheiden, ob selbst die meisterlichste Zeichnung des Fuhrmanns und seines Weibes auf die Dauer auch solche Leser fesseln wird, denen die Schicksale dieser Gestalten nicht genug Schwergewicht allgemeiner Menschlichkeit zu besitzen scheinen, um eines langen Dramas würdig zu sein. Womit keineswegs die Niedrigkeit der sozialen Schicht gemeint ist, auf die für die Kunst nichts ankommt. Gotthelfs Elsi ist nur eine Magd, Kellers Sali und Vrenchen sind bettelarme Menschenkinder; aber beide Dichter haben diese niedrigen Geschöpfe ihres Herzens auf den goldenen Thron der Dichtung erhöht.

Von dem verfehlten, Shakespeare entlehnten „Spiel zu Scherz und Schimpf: Schluck und Jau" (Februar 1900) ist nur zu sagen, daß es selbst den unerschütterlichsten Verehrern Hauptmanns als minderwertig erscheint. Das unbefangene Urteil hat zu lauten: überwiegend abgeschmackt, an dichterischem Gehalt so arm wie wenige Stücke Hauptmanns.

Sein zweites Malerdrama: Michael Kramer (Dezember 1900) hat in den Voraussetzungen auffallende Ähnlichkeit mit Storms Novelle Eine Malerarbeit. Es blieb erfolglos trotz der abermaligen Zuflucht zu Rührungsmitteln außerhalb der Kunst. Im letzten Akt steht ein Sarg auf der Bühne, umflammt von brennenden Kerzen, und wirkt natürlich ergreifend. Was aber hat das mit der Kunst, mit dem Drama zu tun? Der Tod ist unter allen Umständen etwas so unvergleichlich Majestätisches, daß er selbst dem plattesten Menschen das Siegel der Erhabenheit auf die bleiche Stirn drückt.

Noch tiefer sank Hauptmanns Kunst im Roten Hahn (November 1901), der durchaus überflüssigen Fortspinnung des Biberpelzes. Zum erstenmal versagte dieser Nichtigkeit gegenüber die Begeisterung der Gemeinde: das Stück versank ohne Beifall und lauten Tadel.

Von hier ab gab Hauptmann sich immer weniger Mühe um die eigene Erfindung; sein Hang zum Nachdichten vorhandener Dichtungen, der bei jedem weniger berühmten Dichter Ohnmacht hieße, wurde immer größer. Er wandelte Hartmanns von Aue Erzählung Der arme Heinrich (vgl. S. 119) in einen Theaterroman um (Dezember 1902); denn Drama kann ein Stück nicht heißen, das alles, was schon in der mittelhochdeutschen Erzählung an wirklich dramatischem Stoffe steckt, unangerührt läßt und gerade das Wichtigste nur erzählt. Seit dem Armen Heinrich verstärkte sich die bis dahin schüchterne Überzeugung Vieler, daß Hauptmann kein Dramatiker sei. Es gibt in der Begebenheit

eigentlich nur einen dramatischen Augenblick, und ihn hat Hauptmann entweder nicht empfunden oder nicht dramatisch zu gestalten gewagt: die durch Heinrichs Seelenumschwung herbeigeführte Wunderheilung. Man stelle sich vor, was Shakespeare oder Hebbel hieraus gemacht hätten!

Aus dem Mittelalter sogleich wieder in die Gegenwart: Rose Bernd (November 1903) hatte am Deutschen Theater dank der Hauptmann-Darstellerin Else Lehmann einen ziemlich starken Erfolg, vermochte aber den Niedergang der literarischen Wertung Hauptmanns nicht aufzuhalten. Wiederum nichts als ein trauriger Einzelfall; wiederum keine echte Tragik. Da man früher mehr als einmal Hauptmann neben Goethe genannt hat, so fordert Rose Bernd zum Vergleich mit der Gretchen-Tragödie heraus; ein weiteres Wort aber ist hierüber nicht nötig. Die Charakterschilderung, wie ja meist, vortrefflich, aber aus noch so vielen gutgezeichneten Charakteren entsteht das dramatische Kunstwerk nicht.

Das schon 1896 geschriebene Trauerspiel Elga wurde im März 1905 aufgeführt, mit der erquälten Bezeichnung „Nocturnus". Es ist die Bearbeitung von Grillparzers Novelle Das Kloster bei Sendomir (vgl. S. 827). Hauptmann hat die Faßlichkeit des Erzählungsrahmens und den dramatischen Höhepunkt der Novelle völlig zerstört. Grillparzer läßt einem ins Kloster eingekehrten Fremden durch einen Mönch, den Helden der Begebenheit, die furchtbare Geschichte erzählen. Hauptmann dagegen läßt einen Reisenden die seelisch höchst verwickelte Lebensgeschichte eines ihm ganz fremden Menschen mit allen Nebengestalten und untergeordneten Einzelheiten träumen und diesen Traum nennt er ein Drama! Und wie im Armen Heinrich hat Hauptmann den großartigen, dramatisch hinreißenden Auftritt Grillparzers am Schluß, der allein die dramatische Bearbeitung rechtfertigen könnte, einfach weggelassen! Auch dieses Stück hatte einen gewissen äußeren Erfolg durch das glänzende Spiel der Berliner Hauptdarstellerin Irene Triesch.

Im Januar 1906 wurde Hauptmanns sogenanntes Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt!" vor starr staunenden, gelangweilten und geärgerten Zuschauern aufgeführt. Geschieht nicht ein literarisches Wunder, so hat mit diesem Stück der entscheidende Umschwung in der Wertung des Dramatikers, ja des Dichters Gerhart Hauptmann begonnen. Nicht nur die allgemein zugegebenen Tatsachen, daß dieses Stück kein Drama, daß die beabsichtigte Symbolik unverständlich bleibt, in der Gestaltung kindisch ist, nicht sie machten die Pippa für die Beurteilung Hauptmanns so wichtig, sondern daß sich aus der Kritik des geschauten Theaterstückes wie des gelesenen Buches endlich der wahre Stand der Hauptmannfrage ergab. Ein großer Teil der Berühmtheit Hauptmanns ist ausschließlich Berlinischer Herkunft. Draußen im Reich liest man seine Bücher mit geringem Kunstvergnügen und bewundert nur in einigen Großstadttheatern die meisterliche Darstellung von Schauspielern, die in der Bühnenwelt eine besondere Gruppe bilden: die unentbehrlichen Mitarbeiter Hauptmanns, noch unentbehrlicher für seinen Ruhm als für Wagners die Wagner-Sänger. In Berlin gibt es aber eine kleine, überaus laute Hauptmann-Gemeinde von Schriftstellern, die jeden nicht unbedingten Bewunderer ihres Abgotts für einen vollkommenen Dummkopf erklären, um den mildesten Ausdruck ihres Wörterbuches zu wählen. Die Berlinische Hauptmann-Gemeinde besteht nicht etwa aus ungebildeten Menschen, im Gegenteil: aus einigen unserer bekanntesten Kritiker; ein schaffender Dichter ist allerdings nicht unter ihnen, was sehr bezeichnend ist. Diese Gemeinde leidet an der Krankheit aller Riesenstädter: an der Empfänglichkeit für die Krampfreize der Massenstimmung. Die Berliner Hauptmann-Gemeinde, die ein so undramatisches, ja unliterarisches Werk wie Pippa sicher nicht hätte zu Ende spielen lassen, trüge es irgend einen andern Verfassernamen, bewunderte noch da, wo sie selbst nichts zu verstehen bekannte. Der Fall bestätigt die alte Erfahrung, daß nichts so großen Erfolg hat wie der Erfolg, und er ist ein klassisches Beispiel für die tiefe Wahrheit in Hopfens Geschichte vom Pinsel Ming's (S. 907).

Gerade dieser krankhaft rechthaberische Übereifer der Hauptmann-Gemeinde von der

strengsten Ordensregel enthüllt die Unechtheit seines Ruhmes. Nie zuvor ward einer der größten Dichter der Menschheit so verherrlicht wie Gerhart Hauptmann. Da muß er sich auch gefallen lassen, daß an sein Lebenswerk die höchsten Maßstäbe angelegt werden, und daß wir nebeneinander stellen: Die versunkene Glocke und Faust oder Tasso, Florian Geyer und Wallenstein, Einsame Menschen und Rosmersholm, Vor Sonnenaufgang und Kabale und Liebe, Fuhrmann Henschel und Anzengrubers Meineidbauer, dessen Viertes Gebot und Das Friedensfest, Tell oder die Hermannschlacht und Die Weber, Hannele und die Kerkerszene Gretchens, Pippa und Faust zweiten Teil, Rose Bernd und die Macht der Finsternis, den Armen Heinrich und Über unsere Kraft. Shakespeare zum Vergleich zu nennen, wäre noch unschicklicher.

Auch dies werden wir fragen dürfen: gibt es in der Geschichte der Weltliteratur seit Homer einen einzigen großen, ja nur einen mäßig berühmten Dichter, von dem nicht ein Gedanke, nicht ein Wort in das Geistesleben seines Volkes und der Menschheit übergegangen ist? Keinen! Gerhart Hauptmann würde der erste einer nie zuvor dagewesenen Art sein: der großen Dichter ohne eine erkennbare Weltanschauung. Wir wollen keine bloße Gedankendichtung von der Bühne hören; aber die Menschen, die dort oben auf den Brettern, die die Welt bedeuten, um Leben und Tod mit einander ringen, müssen dies tun in Worten, die nur dem Dichter ein Gott zu sagen gab. Was Hauptmanns Menschen mit einander sprechen, könnte jeder hochgebildete Zuschauer nach dem gegebenen Handlungsrahmen selbst niederschreiben. Wo aber Hauptmann einmal den Anlauf zu einem großen Gedanken in großen Worten nimmt, da kommt nichts heraus als blumenreiche, hochbrüstige, nach wunderwie tiefen Seelenenthüllungen klingende, ach nur klingende Theaterdeklamation ohne wertvollen und für immer haftenden Inhalt. Gegen diesen Kernmangel Hauptmanns verschwinden alle andern großen und kleinen Gebrechen seiner Dramen. Er ist von allen unsern bekannten Dramatikern der schwächste in der Erfindung. Er ist auch der einzige unter ihnen, in dessen Stücken man ganze Seiten, ganze Auftritte, halbe Akte ohne Schaden, ja zum Gewinn für die dramatische Wirkung streichen kann. Er ist endlich der Dramatiker, dessen Stücke man nur auf der Bühne und auch nur in der Darstellung der besten Hauptmann-Spieler genießen kann. Zum Lesen für literarisch Höchstgebildete ist kaum eines seiner Stücke, und hierin liegt der Grund, warum von diesem Dichter mit der unerhörten Tagesberühmtheit gar nichts bleiben wird, sobald der unabwendbare Umschwung des Theatergeschmackes eingetreten und die für Hauptmanns Geltung durchaus notwendigen Darsteller von der Bühne verschwunden sein werden. Dann wird einzig das Buch für seinen Ruhm einzustehen haben, und Hauptmanns Bücher leben nur nebenher: solange seine Stücke gespielt werden. Auch die Hauptmann-Gemeinde wird dann viel stiller geworden sein, und man wird wieder wagen, auch an diesen Ausnahmedichter die Schicksalsfragen zu richten: wieviel menschlich Wertvolles hast du der Menschheit gesagt? wieviel Seelenbefreiendes lebt in deiner Dichtung? wieviel von der großen Kunst, nicht von der kleinen, war dir gegeben? Alsdann wird man anerkennen, daß Gerhart Hauptmann ein kunstreicher Menschenzeichner gewesen, daß er seine Menschen mit großer Naturtreue hat sprechen lassen, daß aber diese Menschen und das von ihnen Gesprochene der Welt ganz gleichgültig sind. Welche Dichtergestalt Hauptmanns steht mit jener unsterblichen Lebenskraft vor uns, wie sie alle großen Gebilde der weltbeherrschenden Dramatiker beseelt? Es gibt ein Lichtbild: der junge Gerhart Hauptmann in seiner römischen Werkstatt vor einem seiner Hand gelungenen schönen Relief. Er ist auch in der dramatischen Dichtung niemals über das Relief hinausgekommen: alle seine Hauptgestalten sind flach und haften unlösbar auf ihrem flachen Hintergrunde.

In der Vorrede zur zweiten Auflage des Dramas Vor Sonnenaufgang schrieb er, in Anlehnung an Richard Wagners Wort nach der ersten Aufführung des Nibelungenringes: „Möchte es die Zukunft erweisen, daß sie (die Leiter der Freien Bühne durch die

Aufführung des Stückes) sich um die deutsche Kunst verdient gemacht haben." Um die besondere Ehrenbezeichnung eines „deutschen" Kunstwerkes zu verdienen, muß ein Drama zur Volkskunst im höchsten Sinne werden können. Darf dies von irgend einem Stücke Hauptmanns mit vollem Recht gelten? Auch nur von Hannele?

Und dennoch, ganz verloren wird Gerhart Hauptmanns Wirken für die Entwicklung der deutschen Dichtkunst nicht gewesen sein. Er war ein Bodenlockerer für das neue Drama einer hoffentlich nahen Zukunft. Dichter, Darsteller und Zuhörer hat er an die Unerläßlichkeit der lebensechten Rede, der scharf gesehenen und erkennbar abgezeichneten Menschen gewöhnt; auch daran, daß nicht bloß die vornehmen Helden und Heldinnen des klassischen Dramas, nicht die verwickelte Handlung und überraschende Lösung für das wirksame Lebensbild auf der Bühne nötig sind, sondern daß dem Drama nichts Menschliches fremd sein soll.

Nach Hauptmann wird der gewiß jetzt schon geborene Dramatiker auftreten, der zugleich große Dichter und Kunstformer. Jung wird er sein, Frau Sorge wird an seiner Wiege gestanden haben, Reichtum werden ihm auch seine edelsten Dichtungen nicht gewinnen. Aber seine gewichtige Prosarede wird wie Hammerschläge dröhnen, seine beflügelten Verse werden sich in unseres Herzens Herz senken, auf unsern Lippen werden seine bedeutungschweren Worte immer von neuem aufleben, und seine blühenden Gestalten werden durch die Zeiten wandeln wie die Gestalten der ewigen Menschheitdichter. Um erschütterndes Elend mahnend und verklärend heraufzubeschwören, wird er keine singenden Engel in elektrischem Licht auf die Bühne stellen. Um uns eine Welt jenseit des Alltaglebens zu zeigen, wird bei ihm keine kurzgeschürzte Schattengestalt zwischen wesenlosen Schattengestalten tanzen. Und um uns den Höhenflug eines Geisteshelden im Kampfe gegen die stumpfe Welt mitfliegen zu lassen, wird er keiner matten Glockenklingklangsymbolik, keiner koketten Nixen, komischen Waldteufel und greulichen Nickelmänner aus der deutschen Theatermythologie bedürfen. Er wird uns ohne Bühnenzauberkünste, ohne Ringelreigenflüstertanz, einzig durch reine Menschlichkeit in edelster Kunstform rühren, wird auch keine verzückte Gemeinde nervenüberreizter Großstädter um sich scharen. Aber die Gesunden alle werden seine Gemeinde sein und ihn zu immer höherem Wagen anfeuern. Dieses großen, dieses echten Dichters des deutschen Volkes harren wir; ihm fliegt unser Jubelruf grüßend entgegen.

Viertes Kapitel.

Das Drama der Lebens- und der Tagesfragen.

1. — Halbe. — Hartleben.

Die Bühnenschicksale des berühmtesten und am meisten gespielten Dramatikers dieser Gruppe sind selbst eine Art von Drama, beinah eine Tragödie. **Max Halbe**, geb. in Guettland (Ostpreußen) am 4. Oktober 1865, hat sich durch sein Jugendstück „Jugend" (zuerst aufgeführt am 23. April 1893 im Residenztheater zu Berlin) einen frühen Ruhm erworben, zu dessen äußerer Steigerung keines seiner späteren Stücke beigetragen hat. Mit „Jugend" hat er nichts andres gewollt als ein Stück gesehenes, ja gelebtes Leben auf die Bühnen stellen. Es war weder naturalistisch, noch symbolistisch, noch sonst etwas „istisches", sondern ein vom Pulsschlag jugendfrischen Daseins zweier Menschenkinder durchbebtes Lebensdrama, dem selbst der scheinbar zufällige Ausgang nichts anhaben konnte. Das Stück atmete ungewollte Stimmung, ungewollte, darum echte Leidenschaft, und durch diese dämmernde, dichterische Unbewußtheit riß es damals hin und wirkt es noch heute bei jeder Aufführung auf Zuhörer jeder Bildung. In allen späteren Stücken, deren nennenswerteste sind: Eisgang, Mutter Erde, Die Heimatlosen, Haus Rosenhagen, Der Strom, hat Halbe, dem die künstlerische Ungewolltheit längst verloren gegangen, immer irgend etwas beabsichtigt, und hieran ist er in den meisten Fällen ganz oder halb gescheitert. Weit

„Jugend“ außer ihrem vernichtenden Menschengeschick durch die „Stimmung“ so bezwingend wirkte, suchte Halbe später mit aller Gewalt künstlich auch da Stimmung anzubringen, wo sie überflüssig ist, ja mit ihrer aufdringlichen Symbolik stört, so z. B. in dem sonst nicht schlechten Stücke: Der Strom (1903). Obgleich es sich darin nicht um große, mit einander ringende Naturgewalten handelt, sondern um eine ganz unsymbolische Testamentsunterschlagung, läßt Halbe in die Enthüllung dieses Verbrechens das Glockengeläut und sonstige Getöse hineinschallen, das den beginnenden Eisgang der Weichsel ankündigt. Die Spielerei mit dem durch Ibsen bei uns eingeführten dramatischen Symbolismus hat sich hier einmal furchtbar bestraft.

Halbes bestes Werk nach der Jugend war das Trauerspiel **Mutter Erde** (1897), eines der wirksamsten und am wenigsten unter Halbes Mängeln leidenden Dramen der letzten Jahrzehnte. Zwei Menschen, die sich zu spät in Liebe wiederfinden, gehen gemeinsam in den Tod, weil sie vereint nicht leben dürfen, getrennt nicht leben können. Ohne die Unklarheit einer der Hauptpersonen, der Frau des Helden, wäre dieses Stück eine dauernde Bereicherung unserer Bühne geworden.

Ob durch den frühen Tod **Otto Erich Hartlebens** aus Klausthal (1864—1905) eine Entwicklung zur Höhe des Dramas abgeschnitten wurde, mag zweifelhaft bleiben; ein Blick auf sein ziemlich vielseitiges Lebenswerk macht es unwahrscheinlich. Der gewaltige äußere Erfolg seines Dramas Rosenmontag hat, wie dies so geht, den Dramatiker Hartleben in den Vordergrund gestellt; schon jetzt aber darf die Voraussage gewagt werden, daß nach einem Menschenalter von ihm wohl nur noch einige schöne Gedichte und geistreiche Sprüche leben werden. So z. B. das für Hartlebens Auffassung so bezeichnende Jugendgedicht:

Die jubelnd nie den überschäumten Becher
Gehoben in der heil'gen Mitternacht,
Und denen nie ein dunkles Mädchenauge,
Zur Sünde lockend, sprühend zugelacht,

Die nie den ernsten Tand der Welt vergaßen
Und freudig nie dem Strudel sich vertraut —
O sie sind klug, sie bringen's weit im Leben ...
Ich kann nicht sagen, wie mir davor graut!

Oder diese Sinnsprüche aus dem Bändchen „Der Halkyonier“ (1904), worin Hartleben dem von ihm besonders geschätzten Angelus Silesius (vgl. S. 284), den er in einer Auswahl herausgegeben, in gleicher Form, aber ganz aus dem eigendenkenden Kopf nachdichtete:

Schriftstellern ist so schwer; ich glaub', ich lern' es nie.
Die Dinge schreib' ich gern, doch ungern über sie.

Reklame siegt auch dann, wenn man den Braten roch —
Man meint, man glaubt sie nicht, und glaubt sie heimlich doch.

Hartleben hat in manchen kleinen und großen Dramen seine Weltanschauung bekannt, oder sagen wir einschränkend: seine Art, die ihm zugänglichen Kreise, besonders die weiblichen, zu betrachten. Er war ein lächelnder Zweifler von der Bank der Spötter, einer ohne Galle und Zorn. Das befreiende, herzhafte Lachen war ihm versagt: es kam nur zu jenem Verzerren der Züge, das bei den Griechen „das sardonische“ hieß. So gelang ihm das Stücklein „Der Frosch“ gegen Ibsens „mystische Teufeleien“, Dramen von Frauen, Weibern und Weiberjägern wie Angele, Hanna Jagert, Die Erziehung zur Ehe, Die sittliche Forderung, Ein wahrhaft guter Mensch: ganz oder halb satirische Stücke von geringem dichterischen Wert, aber voll feiner Spottzüge, mit manch klugem, zum Nachdenken anregendem Wort. Zuweilen schlug die satirische Säure ins Giftige um, so namentlich in der „Erziehung zur Ehe“. Wenn darin der von der Mutter zur Hilfe gerufene Onkel mit dem Sohne seines verstorbenen Bruders gemeinsame Liebesabenteuer verabredet, so wird Einem mitten im Lachen über den sächselnden Schwerenöter von Onkel doch recht übel zu Mut.

Das liebenswürdigste Stück von Hartleben ist der kleine dramatische Scherz **Die Lore**, nach seinem allerliebsten Novellchen vom abgerissenen Knopf. Als Geschichtenerzähler (Sammlungen: Vom gastfreien Pastor, Der römische Maler, Liebe kleine Mama) steht Hartleben seinem Vorbilde Maupassant sehr nahe, auch in der künstlerischen Handhabung

der Sprache, einer von Hartlebens besten Eigenschaften. Er war einer der leicht gezählten Schriftsteller mit reinlichem Deutsch.

Erst mit 36 Jahren erzwang er sich einen großen Bühnensieg: durch sein am wenigsten Hartlebensches Drama **Rosenmontag** (1900). Der Zettel nannte es „Offizierstragödie", was voraussagte, daß es mit einem Pistolenschuß endigen würde, wie alle ernsten Dramen aus dem Offizierleben. In ihnen allen vollzieht sich nicht das Trauerspiel eines Einzelmenschen, sondern eines Standes mit besonderer Standesehre. Hierdurch wird die wahrhaft tragische Erschütterung ausgeschlossen; in Hartlebens Rosenmontag überdies durch die unhaltbare Grundlage: ein durch Betrug erschlichenes Ehrenwort. Der Leutnant Hans tötet seine Traute ohne dramatische oder auch nur soldatische Notwendigkeit: er brauchte nur vom Obersten sein hinfällig gewordenes Ehrenwort zurückzunehmen, und die zwei Pistolenschüsse am Schluß wären überflüssig, damit aber auch das ganze Stück. — Auf die Ähnlichkeit eines wichtigen Zuges mit H. L. Wagners Kindermörderin wurde schon hingewiesen (S. 577).

Ein unvollendetes Drama „Diogenes" hätte der schärfste Ausdruck dieses geistreichen, aber im Grunde unschöpferischen Zweifeldichters werden können. Sein nach dem Tode veröffentlichtes „Tagebuch" ist auffallend gedankenleer.

Fünftes Kapitel.

Das Drama der Lebens- und der Tagesfragen.

2. — Dreyer. — Otto Ernst. — Beyerlein.

Ein bemerkenswerter Zug im Geistesleben der Gegenwart ist das Wiederaufleben dichterischer **Satire gegen öffentliche Zustände**. Soweit sie sich im Lied ausspricht, sucht und findet sie bereitwillig ihre Stätte in den Witzblättern. Am stärksten aber erklingt sie heute von der Bühne herab, nicht unähnlich den Zeiten des Jungen Deutschlands. Die Ähnlichkeit erstreckt sich auch bis auf die gesteigerte Tätigkeit der Theaterzensur, nur daß heut über der Zensur der Polizei die Verwaltungsgerichte stehen.

Max Dreyer, geb. 1862 in Rostock, hat durch seinen „Probekandidaten" die Reihe der dramatischen Satire eröffnet und erfolgreiche Nachfolger gefunden. Einige frühere Stücke mit ernsten Stoffen: „Drei" (1892), die feine Behandlung dessen, was Ibsen das Dreiecksverhältnis nannte; „Winterschlaf", die etwas gewaltsame Tragödie der plötzlichen Erweckung einer schlummernden Frauenseele; „In Behandlung", das Drama von der Hilflosigkeit der scheinbar selbständig gewordenen studierten Frau, und noch einige andere hatten Dreyer den Ruf eines bühnenkundigen und geistreichen Schriftstellers verschafft. Aber erst sein ernstes Schauspiel **Der Probekandidat** (1900) bereitete ihm einen der größten Theatererfolge des letzten Jahrzehnts. Schulreformfragen aller Art lagen in der Luft, als Dreyer, der ehemalige Gymnasiallehrer, mit kühnem Griff das erste bedeutsame **Schuldrama** unserer Literatur schuf. Es wirkte wie ein Ereignis auch im politischen Leben, und als am Schluß aus den frischen Kehlen der Oberprimaner die schönsten Verse des deutschen Kommersbuches erklangen: „Wer die Wahrheit kennet und saget sie nicht, Der ist fürwahr ein erbärmlicher Wicht!" da wurde dies nicht als ein billiger Theatertrumpf, sondern als eine Tat empfunden. Dreyers Probekandidat wird weder die Berühmtheit noch die Dauer von Molières Tartuffe erreichen; es steckt aber etwas von dem Geist oder dem Herzen darin, aus dem einst der Tartuffe hervorging. Es lehrte zu einer Zeit, als diese Lehre not tat, daß deutscher Geist sich nicht vermuckern läßt, und daß die Saat Lessings, Goethes und Schillers immer von neuem aufsprießt.

Rein künstlerisch höher steht Dreyers Schauspiel **Der Sieger** (1901), das keinen so starken äußerlichen Erfolg hatte. Das Stück gräbt zu tief, der dramatische Streitfall liegt scheinbar zu fern. Was geschieht, wenn von zwei liebenden Menschen, die beide geistig schaffen, der Mann entdeckt, daß seine Frau ihm überlegen ist? In Dreyers ernstem Schauspiel geht der Mann an dieser Entdeckung sittlich zugrunde, wenn er auch äußerlich der

Sieger bleibt, und die Frau trennt sich von ihm wie von einem ihr Fremdgewordenen. — Ein drittes ernstes Drama: Die Siebzehnjährigen (1904) behandelte keine so tiefgreifende allgemeine Frage, aber einen furchtbar schweren Stoff aus dem Einzelleben: ein verführerisches junges Geschöpf steht zwischen einem Vater und seinem jungen Sohn; dieser geht in den Tod, um dadurch den Vater vor einer Ehrlosigkeit zu retten. So ernste Stücke haben wenig Aussicht, die große Menge zu fesseln, und ihr gilt Dreyer überwiegend als der Dichter des Probekandidaten und verschiedener sehr munterer einaktiger Stücklein. In diesen: Putz, Volksaufklärung, Stichwahl, Unter blonden Bestien, Liebesträume, läßt Dreyer seinem Hang zur Satire nach allen Richtungen die Zügel frei; besonders in der Stichwahl wird der Schwindel, der um die meisten öffentlichen Wahlen herum herrscht, aufs keckste bloßgelegt.

Sein übermütigstes Lustspiel wurde dem Dichter in Preußen von der Polizei verboten: „Das Tal des Lebens" (1903), obgleich diese ins 18. Jahrhundert verlegte Roccocokomödie eine recht harmlose, kaum noch satirische Spielerei ist. Es ist ein Stück etwa im Stil von Offenbachs Herzogin von Gerolstein, und der markgräfliche Serenissimus darin ist eine der spaßigsten Gestalten des neueren Scherzdramas.

In Frankreich würde Dreyer mit seiner Mischung aus dem Guten bei Augier und Sardou in hohen Ehren stehen; ein Teil der deutschen Kritik behandelt ihn herablassend, weil er kerngesund ist und nie die geringste Symbolspielerei getrieben, nie mehr hat scheinen wollen, als er ist.

Wie Dreyer hat ein andrer ehemaliger Schullehrer sich durch ein Drama von der Schule einen Namen gemacht: **Otto Ernst** (Schmidt), geb. 1862 in Ottensen. In weiteren Kreisen wurde er zuerst bekannt durch seine dramatische Satire „Jugend von heute" (1899) gegen die Auswüchse der „Moderne", gegen die schon damals unerträgliche literarische Gigerlei, besonders gegen die Nachäffung Nietzsches. Es war ein mittelmäßiges Stück, aber eine nützliche Tat. Schade, daß der Dichter die Wirkung seiner derben Literaturkomödie durch eine dürftige Heiratsgeschichte gebrochen hat.

Otto Ernsts größter Erfolg war seine Schulkomödie Flachsmann als Erzieher (1900). Das feinere Schulstück war Dreyers Probekandidat gewesen; das mit gröberen Mitteln wirkte auf noch größere Massen. Grob war der dramatisch überflüssige Zug, den ohnehin genügend scheußlichen Schulvorsteher noch zu einem gemeinen Urkundenfälscher zu machen; die satirische Kraft des Angriffs wurde dadurch nur geschwächt. Zum großen Teil verdankte Otto Ernst, wie auch Dreyer, seinen lang andauernden Erfolg der weitverbreiteten Überzeugung, daß in unserm Schulwesen nicht alles tadellos bestellt sei, mochten auch Lehrer, die verlangten, daß die Schüler „die Propheten des Alten Testaments ebenso gut vorwärts wie rückwärts aufsagen", eine Komödienerfindung sein. Dreyer und Otto Ernst haben durch ihre beiden Schuldramen sicher mehr als ganze Haufen Schulreformliteratur bessernd gewirkt.

Die übrigen Dramen von Otto Ernst stehen tief unter dem Flachsmann, sowohl das politische Drama „Bannermann" mit seinen Angriffen auf die sittliche Unbedenklichkeit von Parteiführern, wie das Rachestück „Gerechtigkeit", worin Otto Ernst seiner Überempfindlichkeit gegen scharfe Urteile der Presse Luft machte und selbst viel ungerechter wurde als seine Gegner. Auch das Drama „Die größte Sünde" fiel wirkungslos zu Boden, weil die Zuschauer es noch lange nicht für die größte Sünde hielten, daß ein Freigeist sich aus Rücksicht auf die Familie seiner Braut kirchlich trauen läßt. Schon ein viel älteres Drama von Sardou (Daniel Rochat) mit ähnlichem Inhalt war erfolglos geblieben.

Otto Ernst hat eine Reihe hübscher kleiner Erzählungen und einen lesenswerten Roman „Asmus Sempers Jugendland" geschrieben, alle mit der ihm eigenen satirischen Durchsäuerung. Ein Band tapferer und kluger Aufsätze „Offenes Visier" enthält manches anregende Wort über wichtige Kulturfragen.

Es ist ziemlich sicher, daß von Otto Ernsts Dramen keines auf die Nachwelt kommen wird. Der Reiz seiner Stoffe wird später nicht mehr empfunden werden, und seine nur

mit Glanzlichtern und Rabenschwärze zeichnende Kunstweise wird schon jetzt mit Recht niedrig eingeschätzt. Der laute Erfolg einiger seiner Dramen hat das wahrhaft Wertvolle dieses Schriftstellers überschrien: seine **Gedichte**. In den zwei Bänden lyrischer und anderer Gedichte von Otto Ernst steckt weit mehr echte Poesie als in seinen so sehr viel bekannteren Theaterstücken.

Zur Anklagedichtung gehört **Franz Beyerlein** (geb. in Meißen 1871) mehr durch seinen Roman vom deutschen Heere **Jena oder Sedan?** (1903) als durch sein Soldatendrama Zapfenstreich aus demselben Jahr. Beide Werke zählen zu den stärksten äußeren Erfolgen der letzten Jahre; beide Werke beweisen eine sichere Hand, wenn es gilt, für den Augenblick zu wirken; ein Kunstwerk hohen Ranges ist keines. Das Aufsehen des Romans Jena oder Sedan? rührte fast nur vom Stoffe her: von der einseitigen Schwarzmalerei der Zustände im deutschen Heer. Daß diese Darstellung der Wirklichkeit widerspricht, darüber ist selbst unter sehr freimütigen Kennern des Heeres kein Zweifel mehr. Künstlerisch steht der Roman mit seiner Häufung immer wiederkehrender gleicher Züge sehr tief, und nur der Schluß mit dem kühnen Ernst in der Verwertung eines der schrecklichsten Stoffe bewies, daß Beyerlein ein Könner sei.

Sein Drama **Zapfenstreich** hat keine satirische Spitze, sondern ist nur eines von nicht wenigen Dramen des letzten Jahrzehnts aus dem Heeresleben. Unbegreiflicherweise hatte ein Menschenalter hindurch der deutsche Offizier auf den deutschen Bühnen ein lächerliches Dasein geführt: man denke nur an die Leutnantstücke von Moser. Damit ist es seit des verstorbenen Roberts „Satisfaktion" und Hartlebens „Rosenmontag" vorbei. Schon vor Beyerlein hatte der Österreicher Felix Salten in seinem Drama Der Gemeine einen ganz ähnlichen Stoff behandelt: den Zusammenstoß des Soldaten und seines Offiziers in schweren Lebensfragen. Beyerlein benutzte für seinen Zapfenstreich alles, was an Stoff zum Drama im Leben des Offiziers steckt: den besondern Ehrenpunkt und den unbedingten Gehorsam des Untergebenen gegen den Vorgesetzten. Er zeigte dabei einen sichern Blick für das, was von der Bühne her fesselt, errang einen lauten Erfolg und hatte doch nur wieder, wie schon in Jena oder Sedan? ein sehr bescheidenes Maß dichterischer Menschenschöpfung bewiesen. Sein Leutnant ist ganz farblos, ist einfach der junge Leutnant; sein Mädchen ist kaum minder schattenhaft, und nicht anders steht es mit dem großen Aufgebot von Offizieren und Unteroffizieren als Nebengestalten. Zapfenstreich ist ein gutes Theaterstück, aber kein gutes Drama. Auch der zweite dramatische Versuch Beyerleins mit dem „Großknecht" (1905) bewies zwar wieder seine Kraft im gewaltsamen Zupacken, jedoch keinen Fortschritt in der Menschenzeichnung und Entwicklung der Handlung aus lebenswahren Charakteren. Sein Roman „Das graue Leben" (schon vor 1902 entstanden) entbehrt des Spannungsreizes, steht aber an Lebensfülle der Personen über dem so sehr viel erfolgreicheren „Jena oder Sedan?"

Sechstes Kapitel.

Das Drama der Lebens- und der Tagesfragen.

3. — Hirschfeld. — G. Engel. — Ohorn. — Keyserling. — Karl Hauptmann. — Lilienfein. Thoma. — Ruederer. — Harlan. — Lothar Schmidt.

Der einzige von den jüngeren Dramatikern, den man zu einer Hauptmannschule zählen darf, ist der Berliner **Georg Hirschfeld**, geb. 1873, der mit 23 Jahren durch das Schauspiel Die Mütter (1896) schnell berühmt wurde, jedoch seine Stellung in der vordersten Reihe durch seine späteren Arbeiten nicht behauptet hat. Ganz wie Hauptmann schwankt er zwischen treuer Wiedergabe der Wirklichkeit und symbolischem Märchendrama (Der Weg zum Licht), zwischen Seelentrauerspiel (Mütter, Agnes Jordan) und der Charakterkomödie: der Dienstbotenposse „Pauline". Ebenso wie Hauptmann scheut sich dieser junge Bühnendichter vor den dramatischen Höhepunkten: die beiden Mütter in

seinem Erstlingstück begegnen einander nie. Und ebenso wie Hauptmann erzielt Hirschfeld seine stärksten Wirkungen durch die sichere Zeichnung scharfgesehener Menschen und ihrer Umgebung. Man kann den Vergleich ungezwungen auch ausdehnen auf Hirschfelds Neigung, zum männlichen Mittelpunkt, um den sich Frauenschicksale bewegen, einen Menschen zu wählen, der wie Hauptmanns schwätzender Schwächling Johannes Vockerat nicht wert ist, daß ein Frauenherz seinetwegen schneller schlägt. Wie Hauptmanns Johannes von seinem angeblich großartigen psychophysiologischen Werke bildungsprotzig prahlt, ohne daß wir ein einziges tiefes Wort von ihm selbst hören, so sollen wir in den „Müttern" glauben, der Jammerheld Robert sei ein bedeutender Musiker, ohne daß er uns etwas vorspielt: der wunde Punkt aller Künstlerstücke. Völlig mißlungen war Hirschfelds Schauspiel Nebeneinander (1905), in dem auch seine Charakterzeichnung versagte, und nicht viel besser sein letztes Stück: „Spätfrühling" (1906). Wie schon oft von Hauptmann nicht ohne guten Grund gesagt wurde, seine wahre Begabung liege in der Erzählung, so darf von seinem bewundernden Schüler Hirschfeld gelten, daß seine Novellen (Dämon Kleist, 1895) und sein Roman Das grüne Band (1906) in ihm einen unserer sehr guten Erzähler erkennen lassen, einen dichterisch höher stehenden als Hauptmann.

Dem aus Greifswald stammenden Roman- und Dramendichter **Georg Engel** (geb. 1866) ist einmal ein Schauspiel mit starkem Lebensinhalt gelungen: Über den Wassern (1902). Gegenstand: was wird aus einem Häuflein Menschen mit schroffem Gegensatz der Seelen, die nur durch unentrinnbare Todesnot zusammengesellt werden? Ein bedeutender Stoff, dessen Wahl schon für den Dichter zeugt, und dessen Ausführung einen Fortschritt über seine früheren dramatischen Arbeiten, darunter die wertvollste „Im Hafen", bedeutet.

Der selbst aus dem Klosterleben in die Schriftstellerwelt übergegangene **Anton Ohorn**, geb. 1846 in Theresienstadt, schon längst ein Reichsdeutscher, hat nach einer Reihe mittelguter Romane ein Klosterdrama „Die Brüder von St. Bernhard" auf die Bühne gebracht (1905), das rühmliche Erwähnung verdient wegen der dichterischen Gerechtigkeit, mit der ein genauer Kenner die Klosterwelt anschaulich und nicht ohne starke dramatische Wirkung schildert.

Wäre das Schauspiel „Ein Frühlingsopfer" (Freie Bühne, 1899) von dem kurländischen Grafen **Eduard Keyserling** (geb. 1858) 10 Jahre früher erschienen, so hätte es vielleicht einen Erfolg wie Hauptmanns Vor Sonnenaufgang oder Hannele geerntet; so aber wirkte das Jammergeschick eines armen Mädchens, das sich als Opfer einer Stiefmutter aus der Welt hinausschleicht, zu wohlbekannt. Der nicht unbegabte Graf war zu spät gekommen: der mächtigste der Götter ist der Augenblick.

Einen ähnlichen Stoff, das Trauerspiel des Glaubens und der Liebe in einem Mädchenherzen, hat der junge schwäbische Dramatiker **Heinrich Lilienfein** (geb. 1879 in Stuttgart) in seinem Drama Maria Friedhammer mit vielversprechender Kraft behandelt (1904). Kann sich der Dichter entwöhnen, seine Menschen in entscheidenden Augenblicken gar zu schöne Reden halten zu lassen, so wird er uns viel stärker packen. Hier scheint einmal einer vom allerjüngsten Deutschland zu sein, der uns hoffen läßt.

Gerhart Hauptmanns älterer Bruder **Karl Hauptmann**, geb. 1858 in Salzbrunn, steht als Dramatiker tiefer als Gerhart, den er sich offenbar zum Stilmuster genommen hat. Er behandelt gleiche Stoffe — so in den Stücken „Ephraims Breite, Die Bergschmiede, Die Austreibung" (1905) — mit ähnlichem Streben nach scharfer Charakterzeichnung, aber auch mit ebenso großer, uns ermüdender Ausführlichkeit in der Darlegung undramatischer, ja gleichgültiger Vorgänge. Als Erzähler dagegen übertrifft er Gerhart Hauptmann: sein Roman Mathilde (1902) erzählt in einem eigentümlichen stählernen Stil die ergreifende Geschichte eines armen aus einem Familiensumpfe erblühten Fabrikmädchens, ergreifender als Rose Bernd. In den kleineren Erzählungen: „Aus Hütten am Hange" und „Miniaturen"

ist er nicht straff genug, neigt er zu sehr zur lyrischen Auflösung des Erzählungskernes. — Als seine feinste Schöpfung hat zu gelten die aus Prosa und Versen gemischte Sammlung „Aus meinem Tagebuch“ (1899), deren gedanklicher und dichterischer Wert alle Dramen seines viel berühmteren Bruders übertrifft. Gerade weil sein stilles Dichten durch den Lärm um Gerhart Hauptmann bisher unverdient übertönt wurde, sei es durch ein paar Proben aus dem Tagebuch ins helle Licht gestellt:

Die Persönlichkeit ist das lebendige Feuer, worin immer wieder alle Lebenswerte jung geglüht werden. — Es sind immer Taten, die uns hinreißen, nicht Worte. Oder Worte nur, wenn sie Taten spiegeln. Das ist aller Sinn der dramatischen Wirkung.

Meine Berge leuchten wieder
Menschen fern und nachtbetaut.
Atme wieder Heimatodem,
Wälder rauschen laut.

Und wie Kinder mich umringen
Meine Quellen in der Nacht.
Stehe stumm am Silberwasser,
Wo's durch dunkle Erlen lacht —

Funkeln Sterne — Rings in Weiten
Hört man keinen Menschenlaut.
Meine Berge leuchten wieder
Zauberstill und nachtbetaut.

Mit viel leichterem Geschütz als Dreyer und Otto Ernst schießen die dramatischen Plänkler **Thoma** und **Ruederer** auf allerlei weithin sichtbar aufgerichtete Zielscheiben der Satire. **Ludwig Thoma** aus Oberammergau, geb. 1867, als „Peter Schlemihl“ in dem Wochenblatt Simplicissimus noch besser bekannt, ist zur Zeit unser stärkster dramatischer Satirendichter und einer von der Art, die selbst einer Regierung mit einigem Humor mehr Vergnügen als Ärger bereiten sollte. Seine einaktige Komödie Die Medaille (1901) ist eine kleine Perle dichterischer Menschenkenntnis und Handlungskomik. Die Medaille wird einem Amtsdiener zum Lohn für fünfzigjährige Dienste verliehen; der Herr Bezirkshauptmann veranstaltet ein Fest, das mit einer gutbayrischen Prügelei endet, und wie sie im schönsten Gange ist, erscheint der Herr Bezirksdirektor. Dies wäre nur eine Schnurre; durch die scharfe Beleuchtung der Menschengesichter, einer ganzen Sammlung, wird es zu einer prächtigen kleinen Komödie. Übertreibungen wie der Assessor, der den Bauern als „kolossal einfach“ empfiehlt: „Wenn der Getreidebau sich nicht rentiert, warum baut man nicht was Anderes?“ gehören mit dazu, denn man braucht nur die Übertreibung abzukratzen, so tritt die Echtheit darunter zu Tage. — Noch wertvoller, ein dramatischer Beitrag zum Menschlichen Allzumenschlichen, ist Thomas Komödie Die Lokalbahn (1902), die schonungslose und doch nicht giftige Aufdeckung der politischen Piepmeierei, die heute noch ebenso üppig blüht wie 1848 zu den Zeiten Detmolds und Dingelstedts. Sie ist die Komödie der Vollen, Ganzen und Unentwegten und vielleicht gerade darum kein rechtes Zugstück geworden. Die Liedertafel allein, die dem angeblich männerstolzen Bürgermeister ein Ständchen bringt: „Schneidige Wehr, Blanke Ehr, Lied zum Geleit, Gib, Gott, allzeit“ und ihm dann dieses selbe schneidige Lied am Schlusse zusingt, nachdem er und sein Anhänger kläglich umgefallen, ist einer der köstlichsten Einfälle Thomas. Auch als Geschichtenerzähler (Sammlungen: Agricola, Assessor Karlchen, Hochzeit) und als Versdichter der „Grobheiten“ (im Simplicissimus) gehört er zu unseren literarischen Nothelfern in trüben Stunden.

Von derberer Art ist die satirische Kunst eines andern Bayern, **Josef Ruederers** aus München, geb. 1861. In seiner Komödie Fahnenweihe (1894) überwiegen leider die übertreibenden Roheiten die mancherlei feinen Züge dieses unerbittlichen Enthüllers menschlicher Gemeinheit. So viel Niedertracht schmutzigster Art verträgt man von der Bühne herab nicht, es sei denn daß ein reinigender, befreiender Sturmwind zum Schluß den widerlichen Kehrichthaufen wegfegt. Auch in seinem geschichtlichen Satirenlustspiel Morgenröte (1904), einer kühnen Verwertung der Rolle der Lola Montez in der Münchener Revolution von 1848, steht zu viel plumper Stoff neben guten, volkstümlichen Auftritten. Künstlerisch wertvoller sind seine Erzählungen: Tragikomödien, Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten.

Ob von dem Dresdener **Walter Harlan** (geb. 1867), dem Verfasser eines netten Lustspielchens Der tolle Bismarck noch viel zu erwarten ist? Seine satirisch gemeinte

Komödie Der Jahrmarkt von Pulsnitz (1904) enthielt zwei ausgezeichnete, unwiderstehlich komische Nebenrollen: eines ideal schwatzenden und gemein handelnden Mannes und seiner gleichgesinnten, aber doch wieder anders gemischten noch besseren Hälfte. Die Hauptrolle aber: ein Übermensch, im Grunde der kläglichste Philister, kam so schief heraus, daß von dem nicht wertlosen Stücke nichts geblieben ist.

Ein noch nicht zu der ihm gebührenden Geltung gekommener Dramatiker mit starker Neigung und Begabung zur Satire ist **Lothar Schmidt**, geb. 1862 in Sorau. Sein Drama Der Leibalte (1899) ist ein trotz vieler Lustigkeit ernst gerichtetes Stück mit der glänzend gezeichneten Rolle eines Bildungsprotzen. Schärfere Töne schlug er in seiner satirischen Charakterkomödie Die heilige Sache an, der nicht allzu übertriebenen Aufdeckung vornehmer Wohltätigkeitsschwindelei. Mit Felix Holländer (vgl. S. 1081) schrieb er eine Komödie des Geizhalses: Ackermann (1902), die sich mit allen dramatischen Ehren neben Molières L'Avare sehen lassen kann.

Siebentes Kapitel.

Das Unterhaltungs- und Geschichtsdrama.

Fulda. — Philippi, und Andere.

Die in diesem Abschnitt zu betrachtenden Bühnendichter werden zum Teil vielleicht Einspruch erheben gegen die ja nicht zur Herabziehung bestimmte Bezeichnung als Unterhaltungschriftsteller; denn sie haben in den meisten Fällen noch irgend welche löblichen Nebenzwecke mit ihren Dichtungen verfolgt, soziale, satirische, belehrende aller Art. Die unterhaltliche Seite aber ihres Wirkens überwiegt, und gelänge es nur allen, ihre Zeitgenossen gefällig zu unterhalten, so wäre dies fürwahr keine verächtliche Leistung.

An die Spitze der Gattung gehört **Ludwig Fulda**, geb. in Frankfurt am Main am 15. Juli 1862. Er ist nicht bloß Dramatiker, sondern hat einige Bände mit hübschen Gedichten und ausgezeichneten Sinnsprüchen geschrieben, durch die er sich wahrscheinlich länger im Andenken des nächsten Geschlechtes erhalten wird als durch seine vielen Theaterstücke. Die Sinnsprüche verdienen ein paar Proben:

Vor jeder ehelichen Überzeugung
Mach, eh du sie angreifst, eine Verbeugung.

Wär' es vergönnt, mit gereiften Sinnen
Unser Leben von vorn zu beginnen,
Würden wir lernend von einstigen Leiden
Klüglich alle die hundertfachen
Kleinen, dummen Streiche vermeiden
Und die größeren wieder machen.

Willst du Männer gesprächig machen,
Sprich von Sachen;
Soll das Gespräch mit Frauen sich lohnen,
Sprich von Personen.

Auch als Übersetzer aus dem Französischen (Molière und Rostand), dem Italienischen (Cavallotti), dem Mittelhochdeutschen (Meier Helmbrecht) hat sich Fulda Verdienste erworben.

Seine zu ihrer Zeit erfolgreichsten Bühnendichtungen waren: Die Sklavin (1891), der verunglückte Versuch eines ernsten Schauspiels zur Frauenfrage; Robinsons Eiland, die spielerische Behandlung einer sozialen Kernfrage; Herostrat (1898), der einzige Versuch Fuldas zur Größe, aber mißglückt, weil der bedeutsame Stoff, der Shakespeares oder Ludwigs würdig gewesen wäre, durch eine überflüssige Liebesgeschichte verflacht wurde. Sodann: Schlaraffenland, ein harmloses dramatisches Märchen; Novella d'Andrea (1903), der leider ganz ins Niedliche herabgezogene schöne Stoff von dem Herzensleben eines wissenschaftlich hervorragenden Weibes, und das erfolgreichste aller seiner Stücke: Der Talisman (1892), der eine gewisse literaturgeschichtliche Bedeutung hat: durch ihn wurde nach der ganze zweieinhalb Jahre dauernden „naturalistischen Strömung" die symbolistische des Märchendramas eröffnet. Der Talisman genoß einstmals die Ehre, für eine politische Satire genommen zu werden, gegen Fuldas Absicht. Alles, was an Satire darin steckt, hatte schon Andersen mit seinem Märchen von des Kaisers neuen Kleidern herausgeschöpft.

Ludwig Fulda ist der deutsche Dichter, dem alles, was er sich vorsetzt, bis zu gewissen engen und mittelhohen Grenzen gelingt. Sein Reich ist überall, wo anmutiges

Spielen mit Stoffen und Formen schicklich ist. Er scheitert, wo er mit seiner feinen, muskelarmen Hand ernste Lebens- und Gesellschaftsfragen so fest anpacken will, wie sie es fordern. Seine Versdichtung gaukelt gleich einem buntschillernden, schnellvergänglichen Schmetterling über des Lebens dunklen Tiefen; sie bleibt schön Schattenspiel an der Wand.

Literarisch um viele Stufen tiefer als Fulda steht der im dramatischen Zugreifen geschicktere, aber unvergleichlich gröbere **Felix Philippi**, geb. 1851 in Berlin. Ein alter Erfahrungsatz des Theaterlebens lehrt: es muß auch schlechte Stücke geben, und unentbehrlich ist die Gattung ungefährlicher Schlechtigkeit, die der Menge gefällt. In Philippi sehen wir den Fall eines unzweifelhaften Beherrschers der dramatischen Form, der aber wenig dichterischen Sinn, noch weniger Geschmack hat. Was nicht hindert, daß seine Stücke auf den meisten Theatern deutscher Zunge fleißig gespielt werden. Seine Sondergattung ist die dramatische Zurichtung Aufsehen erregender Tagesbegebenheiten, der sogenannten „Affären". In seinen meistgespielten Stücken: Wohltäter der Menschheit, Wunderquelle, Das Erbe, Die Mission, Das große Licht, Das dunkle Tor, hat er Schweninger, Bismarck, Dreyfus und noch manche andere „Affäre" verarbeitet und in vielen keine kleine Handfertigkeit bewiesen. Von allen nennenswerten Bühnenschriftstellern der Gegenwart ist er den alten Überlieferungen von der Spannung als dem Lebensnerv des Dramas am treuesten geblieben. Die Gerechtigkeit fordert, anzuerkennen, daß ihm einmal beinah so etwas wie ein wirkliches Lebensdrama gelungen ist: im **Dornenweg** (1896), einem auch auf ausländischen Bühnen erfolgreichen Stück.

Zwischen bloßem Unterhaltungsstück und ernstgerichtetem Drama schwankt **Richard Skowronnek**, geb. 1862 bei Goldap in Ostpreußen. Sein Schauspiel Im Forsthaus, sein Lustspiel Der Tugendhof sind dankbare Theaterstücke, die im sichern Boden der Heimat des Dichters wurzeln. Skowronnek ist auch einer unserer lesbaren Erzähler, die sich um gutes Deutsch bemühen.

Wollte man auf den Dramatiker **Erich Schlaikjer** (geb. in Apenrade 1867), einen der strengsten Theaterkritiker Berlins, seine mit unerbittlicher Schärfe vertretenen dramatischen Grundsätze anwenden, so käme seine gemütliche Komödie Des Pastors Rieke (1902) schlechter weg, als sie es bei ihren bescheidenen Ansprüchen verdient.

Etwas anspruchsvoller tritt **Hermann Katsch** (geb. 1853 in Eisenach) auf, dessen Trauerspiel Die Kollegin (1901) eine ernste Seite der Frauenfrage behandelt: den Zusammenstoß zwischen weiblicher Wissenschaft und weiblicher Verliebtheit. Leider war das spannende Stück mit zu grobem Pinsel hingestrichen.

Höher steht **Heinrich Lee** aus Hirschberg, geb. 1862, der im halbgeschichtlichen Lustspiel und Volkstück (Schlagbaum, Examen und anderen) beinah eine kleine Sondergattung, die des gefälligen Biedermeierstückes mit kulturgeschichtlichem Hintergrunde, geschaffen hat.

Den in der Geschichte des neueren Dramas, oder sagen wir des neueren Theaterspiels unübertroffenen Erfolg trug ein Bühnendichter mit ursprünglich viel höheren Zielen davon: **Wilhelm Meyer-Förster**, geb. 1862 in Hannover. Seine zwei Anfängerdramen Unsichtbare Ketten und Kriemhild, zwei bürgerliche Trauerspiele, versprachen einen Dramatiker, der etwa ein geläuterter Richard Voß hätte werden können. Als der Erfolg der an manchen Stellen noch sehr unreifen Trauerstücke ausblieb, versuchte ers mit dem flotten Lustspiel und zog 1898 mit **Alt-Heidelberg** das große Los. Mit klugem Gefühl für die unerschöpfliche Poesie des Studentenlebens, dem selbst die Philister gewogen meist, schuf er eine Mischung aus sehr viel Gemütlichkeit, netten neuen und noch mehr alten Witzen, angerührt mit heiterer Empfindsamkeit, setzte ein süßes Mädel mitten hinein, dicht neben einen leibhaftigen angenehmen Prinzen, der garnichts vom künftigen Serenissimus hat, und erntete die wohlverdienten Früchte dieser löblichen Aussaat. Der unvergleichliche Erfolg von Alt-Heidelberg ist literaturgeschichtlich nicht unwichtig: er beweist,

wie wenig tief die sogenannten urmodernen Strömungen hinabreichen. Sollte einst ein kurzsichtiger Darsteller unserer gegenwärtigen Literatur von einer übermächtigen Hauptmann-Strömung schreiben, so wird ihm hoffentlich Alt-Heidelberg entgegengehalten werden, dessen Aufführungszahl die der erfolgreichsten Hauptmannschen Stücke überragt.

Auch **Wilhelm Schmidt-Bonn** aus Bonn, geb. 1876, gehört zum Unterhaltungsdrama trotz dem phantastischen Aufputz seines Familienstückes „Mutter Landstraße" und dem sozialen der dramatischen Verführungsgeschichte „Die goldene Tür".

Ein liebenswürdiger kleiner Seitenschößling des neuesten deutschen Dramas ist das elsässische Volkstück, dessen bester Vertreter der Maler und Dichter **Gustav Stoskopf** aus Brumath, geb. 1869. Seine Lustspiele „D'r Herr Maire" und „D'Pariser Reis'" verdienen auch in Norddeutschland mehr Beachtung als die meisten dramatischen Schnadahüpfl-Fabrikerzeugnisse aus Bayern und die Wiener sogenannten Volkstücke niedriger Stufe. Stoskopf setzt fort, was einst Arnold (vgl. S. 310) mit so schöner Begabung begonnen hatte, und es sollte eine deutsche Ehrensache sein, dieses gesunde elsässische Dramengewächs liebreich zu pflegen.

Wenn an diese leichte Gattung sogleich das Geschichtsdrama angeschlossen wird, so entspricht dies der Tatsache, daß in den letzten zwanzig Jahren kein einziges bleibendes Werk jüngerer Dichter mit geschichtlichen Helden über die Bühne geschritten ist. Auch Hauptmann mit dem Florian Geyer ist an dieser Aufgabe gescheitert. Der Einzige, der wenigstens einen starken äußeren Erfolg erzwang, war Wildenbruch mit seinem „Heinrich" nach den „Quitzows"; heut ist auch jenes Stück wieder verschwunden.

Neben ihm hat sich **Adalbert von Hanstein** aus Berlin (1861—1905), einer der Junggestorbenen vom Jüngsten Deutschland, im Geschichtsdrama versucht. Sein Königsbrüderstück Um die Krone und sein Saul (1885) ließen hoffen; die „Menschenlieder" wiesen ihn als einen gedankenreichen Lyriker mit hohem Flug aus. Widrige äußere Verhältnisse und ein Mangel an der letzten Kraft zum dichterischen Schaffen haben Hanstein in der Ebene festgehalten. Sein Buch Das jüngste Deutschland (1900) enthielt manche brauchbare Angabe aus eigenem Erleben, litt aber an der Überschätzung des nur für den Augenblick Merkwürdigen.

Mehr aus Gründen der Kulturgeschichte als der literarischen Notwendigkeit wird hier **Joseph Lauff** aus Köln, geb. 1855, erwähnt. Er ist der Hofbühnen-Geschichtsdramatiker und hat als solcher seine Pflicht getan. Die Literaturgeschichte braucht ihn nicht zu verhöhnen, denn er geht sie wenig an. Ungerecht aber wäre es, zu verschweigen, daß er ein fesselnder Prosaerzähler ist, eine Art Julius Wolff mit stärkerem dramatischen Zuge. Seine Romane Kärrekiek und Pittje Pittjewitt stehen über denen von Ebers und Wolff und verdienen ihre Beliebtheit.

Zu den Geschichtsdramatikern des Schauspielhauses in Berlin gehören noch **Karl Niemann**, geb. 1854 in Dessau, der Verfasser des hübschen Lustspieles Wie die Alten sungen (1895), und **Otto von der Pfordten**, geb. in München 1861, dessen Drama „1812" (1897) überall wirken wird, wo sich ein guter Napoleon-Darsteller findet. Dichterischer Wert geht beiden Stücken ab.

Achtes Kapitel.

Das dramatische Schattenspiel.

Möller. — Lienhard. — Hawel. — Eulenberg. — Hardung. — Vollmöller. — Stucken. — Wedekind.

Homer läßt in der Odyssee die blutschlürfenden Schatten des Hades für eine kurze Stunde ein Scheinleben gewinnen und zu dem sie heraufbeschwörenden Odysseus in düsteren Klagetönen reden. An diesen gespenstigen Teil des altgriechischen Epos erinnert die Gruppe von meist sehr jungen Dichtern, die Schattendramen mit Schattengestalten für eine Schattenbühne schreiben. Das fehlende Lebensblut ihrer Schattenmenschen

suchen die echten Dichter unter ihnen durch einen heißen Strom schön klingender Verse zu ersetzen. Fast alle ihre Dramengebilde schweben auf dem Grenzgebiet zwischen verzehrend heißem, todbringendem Liebesleben und ewiger Nacht. **Hofmannsthal** gehört mit seinen ersten Stücken zu dieser Gruppe; **Lothars** bestes kleines Drama „Cäsar Borgias Ende“ kann als stärkster Ausdruck dieser Stimmung gelten; **Schnitzlers** letztes Stück „Der Ruf des Lebens“ ist durchaus Dichtung von den Ufern des Acheron, und ähnliches gilt von den Dramen **Vollmöllers**, **Eulenbergs**, **Stuckens** und einiger Anderer. Am meisten Leben ist noch in einigen Dramen **Lienhards**. Sonst aber liest man die Dichtungen dieser Art mit dem Gefühl: wie viel schöne Kunst ward hier an Werke gesetzt, aus denen niemals etwas anderes werden konnte als mehr oder minder scheinlebendiges Schattenspiel an der Wand.

Sehr harmlos ist die Spielerei mit Tod und Gespenstern bei **Marx Möller**, geb. 1868 in Hamburg. Dichterisch ist er nur in seinen Stoffen (Totentanz, Frau Anne usw.); in der Ausführung ist er so süßlich und doch prosaisch, daß er jede Regung von gerührtem Gruseln im Keime vernichtet. Dies gilt auch von seinen „Gedichten und Legenden“, unter denen manches gut Erfundene ist.

Der schon bei der Erwähnung der sogenannten Heimatkunst (vgl. S. 1011) genannte **Fritz Lienhard**, geb. 1863 in Rothbach (Elsaß), hat sich wie so viele den Kranz der Dichtung vor allem durch seine Dramen erobern wollen. Seine Bühnenwerke Wieland der Schmied, Till Eulenspiegel, Gottfried von Straßburg, König Arthur und einige andere haben sich trotz echten dichterischen Schönheiten nicht auf der Bühne behauptet. Einzig sein **Münchhausen**, obgleich kein Bühnenstück im herkömmlichen Sinne, hat Eindruck gemacht, weil man einen Dichter dahinter spürte. Ein sehr schönes Werk der Heimat-Literatur ist sein Thüringer Tagebuch, das scheinbar Altbekanntes in ein neues Licht stellt. Lienhards wahre Bedeutung aber ruht doch in seiner Lyrik: in dem Auswahlbande von 1902 aus früheren Gedichtsammlungen, der zu unsern erfreulichsten jüngstdeutschen Liederbüchern gehört. Um so erfreulicher, als darin zum ersten Mal wieder seit den Brüdern Stöber (vgl. S. 790) die Stimme eines elsässischen Sängers mit vollen, edlen Tönen in den großen Wettgesang neudeutscher Lyrik einfiel. Alle besten Lieder dieses Elsässers sind Heimatlieder, so z. B. dieses:

Sehnsucht.

Waidhornschall,
Hör' ich dahinten im Wasgenwalde!
O sieh, der Fingerhut
Leuchtet von sonniger Halde!
Eidechsen huschen übern Stein,
Üppig duftet der Thymianrain;
Hummeln hängen am heißen Klee.
O Wald, mein Wald!
Nach deinen Wonnen ist mir weh.

Wie ganz äußerlich in unsern Tagen so ein bischen Symbolismus und Märchenwesen den Alltagsnichtigkeiten aufgeleimt wird, das sieht man an dem Beispielstück „Mutter Sorge“ (1901) von **Rudolf Hawel** aus Wien geb. 1860. Es ist ein oberflächliches Wiener Volksdrama mit dem üblichen Gerede von der alleinseligmachenden Arbeit. Die symbolische Tunke wird auf die bequemste Weise über das hausbackne Stück gegossen: eine nur für die Zuschauer sichtbare, in graue Schleier gehüllte Schattengestalt, Mutter Sorge, spricht gleichgültige Brocken auf Wienerisch zwischen die Reden der Bühnenmenschen, übt aber keinerlei Einfluß auf die Handlung.

Blutlose Schemen huschen durch die Dramen von **Herbert Eulenberg** (geb. 1876 in Mühlheim), so durch seinen „Ritter Blaubart“, in dem grausige Reden haltende Schatten morden oder sich selbst morden, ohne daß uns gruselt, aber auch ohne daß uns irgendwelche dichterische Stimmung überkommt. Nicht viel blutvoller ist sein Drama „Dogenglück“ von dem schon so oft behandelten Marino Falieri; die wahnsinnig gewordene Dogaressa Marietta singt darin Lieder, die gar zu ähnlich denen Gretchens und Ophelias klingen.

Der Schweizer **Viktor Hardung**, geb. 1861 in Essen, hat eine kleine Gedichtsammlung veröffentlicht, in der manches Schöne, wenn auch nicht sehr Eigenartige steht. Sein

Ehrgeiz aber lockt ihn zum Drama oder doch zum dramatischen Märchenspiel: „Sälde" und „Kydippe" lassen noch nicht erkennen, ob hinter diesem Getändel mit Schattenpuppen und allerlei Versespiel ein Dichter oder gar ein Dramatiker steht.

Der stärkste dramatische Zug an den Dichtern aus diesem Schattenreiche zeigt sich an dem Schwaben **Karl Gustav Vollmöller**, geb. 1878 in Stuttgart. Er wurde schon unter den „Offenbarungslyrikern" genannt (S. 1051), verdient aber die eingehendere Betrachtung an dieser Stelle: Gedichte wie seine haben Hofmannsthal, Stefan George und Andere ähnlich gemacht; Vollmöllers Dramen dagegen, sprachlich denen von Hofmannsthal auffallend ähnlich, sind dichterisch lebensreicher und von glühenderer Phantasie getragen. Von fremden Einflüssen auf ihn ist der von d'Annunzio am stärksten; er hat dessen Drama Francesca da Rimini übersetzt.

Für das bedeutendste dramatische Werk Vollmöllers hat bisher „Katherina Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber" zu gelten, aber doch mehr wegen der seltsamen lyrischen Schönheiten. Soweit sich an Schattenmenschen eine dramatische Handlung vollziehen kann, ist dies in Vollmöllers unheimlichem Nachtstück der Fall. Schatten sprechen von Leidenschaft, Schatten morden und werden gemordet, „der Graf von Armagnac tritt in voller Rüstung durch die Tür und setzt mit einer ruhigen Bewegung des linken Arms das Haupt des Prinzen Jehan auf den Bord des Kamins", was immerhin der Aufführung einige Schwierigkeiten bereiten würde. — Vollmöller hat jüngst die Antigone des Sophokles übersetzend umgedichtet; seine Arbeit wurde bei der ersten Aufführung (Berlin, März 1906) sehr matt gefunden.

Daß sich diese phantastischen Schattenspieldramatiker die Artursage nicht entgehen lassen würden, war vorauszusehen: auch in England ist die Neuromantik seit Tennyson wieder auf jenen uralten Stoffkreis zurückgekommen. **Eduard Stucken**, geb. 1865 in Moskau, hat in seinem Mysterium Gawan (1902) eine sprachlich bezaubernde Dichtung geschaffen, sogar in einem eigenen Versmaß; Lebendiges ist nicht daraus geworden, und mit bloßer Schönsprache ist es wirklich nicht mehr getan.

Frank Wedekind, geb. 1864 in München, ist eine von den Tagesberühmtheiten, wie sie nur auf Großstadtboden gedeihen, so recht einer aus der „Literatenliteratur". Niemand vermag ein Werk Wedekinds zu nennen, das mehr wäre als ein kunstloses Gemengsel aus einigen mehr närrischen als wahrhaft komischen Einfällen, sehr viel Plattheit, fast noch mehr Langweile, nur einem geringen Ansatz zur Charakterzeichnung und sehr vielen Erinnerungen an Strindberg. Tut nichts, denn Wedekind will kein Kunstwerk schaffen, sondern er will verblüffen, und jedes Mittel dazu ist ihm recht; z. B. das persönliche Auftreten als eine Art Menschenmenageriebesitzer in seinem „Erdgeist". Eines seiner Lieblingsmätzchen ist das spielerische Nebeneinanderstellen der Tragik des Todes und der lächerlichen Erbärmlichkeiten des Lebens. Geschieht dies in einem kurzen Ulkspiel wie dem „Kammersänger", dem einzig erträglichen Viertelkunstwerk Wedekinds — des Sängers verschmähte Geliebte erschießt sich vor ihm, er aber muß sofort zu einem Gastspiel abreisen —, so lachen wir ein wenig und haben nicht Zeit, uns zu langweilen. Es ist mit seinen Späßen ungefähr wie mit den Knallohrfeigen und Pladautzfußtritten der zwischen Todernst und Lachgewieher wechselnden Clowns im Zirkus, die uns darum nicht langweilen, weil sie nur in kurzen Zwischenspielen auftreten. Wedekinds vier- und fünfaktige Stücke: Der Marquis von Keith und Der Erdgeist (1902) gleichen allzu langen Zirkusvorstellungen mit lauter solchen Clownspäßen. Statt zu lachen, langweilen wir uns unaussprechlich, und nur durch die unverdient gute Darstellung einer Wedekind-Spielerin wie der Frau Gertrud Eysoldt in Berlin wurden diese Stücke ansehbar. Ganz leer ist auch sein symbolisch gemeintes Märchenkönigsdrama „So ist das Leben", trotz den verzweifelten Versuchen Wedekinds, tiefsinnig zu erscheinen. Er gehört zur Gattung derer, die wunderwas möchten, aber nichts Rechtes können. Er möchte witzig sein, aber ihm gelingt kein Witz; er möchte uns durch Teufeleien schrecken,

aber wir lachen ihn aus. Zuletzt hat er durch das noch weit mehr langweilige als verrückte Stück Hidalla (1905) seinen Ruf als genialer Querkopf selbst bei denen eingebüßt, die hinter jeder modischen Narretei eine Weile herlaufen. Seinen wahren Beruf hat er spät entdeckt: er wurde Schauspieler an einem Berliner Theater.

Wedekind hat auch einen Band Gedichte gesammelt, in dem neben einigen netten Späßchen das platteste und poesieloseste Zeug steht.

Neuntes Kapitel.

Die österreichischen Dramatiker.

1. — Bahr. — Karlweis. — Adamus. — Langmann. — Salten. — Burckhard. — Auernheimer. Schönherr. — Herzl.

Auf den Versuch, durch allerlei gewaltsame Zurechtrückung oder Mißhandlung der Tatsachen die überaus verschiedenen österreichischen Dramatiker als eine gleichartige „Schule" erscheinen zu lassen, wird hier wie in früheren Fällen verzichtet. Man mag immerhin gewisse Ähnlichkeiten herausspüren, z. B. die starke Beeinflussung durch fremde Vorbilder bei Bahr, Hofmannsthal, Beer-Hofmann; die Neigung zum sanftsatirischen Geplauder bei Schnitzler, Herzl, Auernheimer, Bahr; die Freude am klingenden, möglichst reinen Vers bei Lothar und Hofmannsthal; das Schöpfen aus den Quellen des Volkslebens bei Karlweis, Salten, Langmann, Adamus; indessen all das zusammen gibt noch lange keine österreichische Schule. Sie stehen hier in einem besonderen Kapitel um der Landsmannschaft und der besseren Übersicht willen.

Den Reigen führe der vielgewandte, vielgewandelte **Hermann Bahr**, geb. 1863 in Linz. Er hat mehr als ein Dutzend Stücke jeglicher Art geschrieben, Lustspiele, Volkstücke, geschichtliche Dramen, Wiener Schauspiele, Komödien, Trauerspiele, Dramen über alte und neue Fragen: ein volles Kunstwerk, ja auch nur der ernste Versuch dazu ist nicht darunter. Bahr ist ein Schriftsteller ohne seelischen Schwerpunkt; ein Pendelmensch, der jedem Anstoß aus irgend welcher Himmelsrichtung folgt, jedes Jahr eine andre tiefe Überzeugung vertritt, manchmal auch zwei im Jahr, alle mit der gleichen Wärme, alle auch mit der gleichen spielerischen Geistreichigkeit. Kann ein Schriftsteller, der nichts von grundaus ernst nimmt, verlangen, daß man ihn ernst nehme? Zwischen allen Stilen und Stoffkreisen, auch zwischen allen ausländischen, hin und her taumelnd, hat er auf die Länge selbst die gierigsten Neuheitsjäger ermüdet und beginnt jetzt die Welt zu langweilen. Er ist nicht ohne Geist: in jedem seiner Stücke, so im „Tschaperl", in der „Josephine" Napoleonischen Andenkens, in den ungewöhnlich abgeschmackten „Wienerinnen", in dem Drama „Der Meister" vom kurpfuschenden Übermenschen, ja selbst in dem milde als scheußlich zu bezeichnenden Schauspiel „Sanna" stehen je ein paar leidliche Witze und humorvolle Wendungen. Nicht ein einziges Mal aber kommt etwas zustande, was man als ein rundes Werk der Kunst bezeichnen müßte. Als Anreger für andere mag er in diesen Zeiten literarischer Nervenzuckungen seine Rolle gespielt haben; für die bleibende Dichtung kommt er nicht in Betracht.

Ihm sei gegenübergestellt der leider zu früh verstorbene **C. Karlweis** (Karl Weiß) aus Wien (1850—1902) als ein trefflicher Vertreter des „österreichischen gesunden Menschenverstandes" im Drama, von dem Grillparzer einst geschrieben. Seine Volkstücke waren von der guten Art, schwächer als Anzengrubers, aber hoch über allem, was Berliner Posse heißt. Zuweilen erinnert er ein wenig an den guten alten Raimund, z. B. in einem seiner letzten Stücke „Das liebe Ich". Das volkstümliche Theater der Gegenwart hat in ihm einen seiner gar wenigen echten Pfleger verloren.

Volkstümlich zu sein versuchte auch **Franz Adamus** (geb. 1867 in Auschwitz) mit seinem ausdrücklich „österreichisches Drama" genannten Stück „zur Jahrhundertwende": „Familie Wawroch" (1899), das wohl von einer gewissen Kraft, mehr aber noch von grober Unkunde des auf dem Theater erlaubten Lärms zeugte.

In **Philipp Langmann** (geb. 1862 in Brünn) hatte man nach seinem ersten Drama „Bartel Turaser" (1897) einen großen sozialen Volksdichter zu entdecken geglaubt; voreilige Propheten sprachen von einem österreichischen Gerhart Hauptmann und verglichen das Stück von Not und Ausstand der Fabrikarbeiter mit den „Webern". Enger war die Anlehnung an Tolstois Macht der Finsternis: der meineidig gewordene Arbeiter Turaser entschließt sich zuletzt zum Bekenntnis seines Verbrechens. Der Eindruck jenes ersten Stückes war trotz manchen Ungelenkheiten der Anfängerschaft tief, und mit hoffnungsvoller Erwartung sah man Langmanns fernerer Entwickelung entgegen. Leider hat sie enttäuscht: die Schauspiele „Gertrud Antleß" und nun gar „Die Herzmarke" waren Rückschritte übelster Art.

Bedauerlich ist das Schweigen eines ungleich kunstvolleren ernsten Dramatikers, der sich durch ein österreichisches Soldatenstück von der Art des Beyerleinschen Zapfenstreichs (vgl. S. 1117) einen guten Namen gemacht hat. „Der Gemeine" (1899) von **Felix Salten** (geb. 1869 in Budapest) ist nicht so streng geschlossen wie die deutschen Stücke aus dem Soldatenleben, aber von saftigerer Volkstümlichkeit und gleicher dramatischer Leidenschaft.

Zum Volksdrama neigt merkwürdigerweise auch ein Schriftsteller von manchen akademischen und staatlichen Graden, der frühere Leiter des Wiener Hofburgtheaters **Max Burckhard**, geb. in Korneuburg 1854. Ein echtes Volksstück ist ihm nicht gelungen, am wenigsten im „Katherl" (1898) mit einem sehr bedenklichen Stoff: einem in angeblicher Unschuld begangenen Fehltritt, ähnlich der „Fernande" Sardous. Ein wirkliches Drama ist auch sein „Rat Schrimpf" (1906) nicht geworden, die Aneinanderreihung lebenswahrer Bilder aus dem österreichischen Beamtenleben; doch wird der geistreiche Mann mit der Fülle der Bühnenerfahrung nie langweilig. Da, wo wenig dramatische Handlung vorgeht, hören wir wenigstens den liebenswürdigen Plauderer mit Vergnügen.

Zu plaudern oder zu plauschen versteht beinah noch besser der junge Wiener **Raoul Auernheimer**, geb. 1876, dessen Lustspiel Die große Leidenschaft (1904) mit dem hübschen Stoff: ein scheinbar ganz prosaischer Ehemann setzt durch Klugheit und Herz den scheinbar viel geistreicheren Liebhaber seiner Frau matt, den Vergleich mit viel berühmteren Lustspielen der Franzosen durch die Zierlichkeit des flotten Witzgeplauders aushält.

Nicht durch seinen Kunstwert sondern nur durch den Stoff erregte das Drama eines jungen Neuen: „Sonnwendtag" von **Karl Schönherr** aus Wien, geb. 1868 in Wien, großes, in Berlin einiges Aufsehen. Dicht vor der Priesterweihe entdeckt ein katholischer Seminarstudent, daß Neigung und Überzeugung dem priesterlichen Berufe widerstreben. Dieser blutjunge Schüler aber, der als Held einer Novelle fesseln würde, ist auf der Bühne unerträglich, denn diese duldet als handelnde Gestalten nur leiblich reife Menschen, keine Kinder.

Der jüngst verstorbene **Theodor Herzl** aus Budapest (1860—1904), der begeisterte Begründer des Zionistenbundes, einer der feinsten Feuilletonschreiber unter den vielen guten, deren sich gerade die österreichische Presse erfreut, sei hier erwähnt wegen seines Schauspiels „Solon in Lydien" (1903), eines geistreichen Feuilletons in drei Akten, aber eines herzlich schlechten Dramas. Es wird darin so zu sagen die soziale Frage aufgeworfen und auf die wenig neue Weise beantwortet: daß ohne den Schweiß der Arbeit ums nackte Leben die Menschheit zugrunde gehen müßte. Ein nichtdramatisches Feuilleton Herzls über denselben Gegenstand wäre reizvoller ausgefallen.

Zehntes Kapitel.

Die österreichischen Dramatiker.

2. — Schnitzler. — Lothar. — Hofmannsthal. — Beer-Hofmann.

Diese vier österreichischen Dramatiker verdienen eine gesonderte Betrachtung, weil sie trotz allen Verschiedenheiten den einen dichterischen Zug: bunte Phantasterei, gemeinsam aufweisen, der sie, wenn solche Bezeichnungen für selbständige Persönlichkeiten überhaupt zulässig wären, als eine Art jungwienerischer dramatischer Phantastengemeinde

erscheinen läßt. Der älteste von ihnen, **Arthur Schnitzler**, geb. am 15. Mai 1862, hat nur zuweilen einen Abstecher ins Phantastentheater gemacht; in den meisten Stücken und Stückchen steht er festen Fußes mitten im irdischen Leben. Die stärkste Wirkung gelang ihm mit seinem ersten Drama: **Liebelei** (1895), dem Trauerspiel eines Mädchenherzens, das sich ganz gegeben und dafür ein ganzes Männerherz gewonnen zu haben glaubt, jedoch nach dem plötzlichen Tode des Geliebten erfährt, daß sie für ihn nur eine Liebelei gewesen sei. Das Stück ruht auf allgemein menschlichem, darum ergreifendem Grunde, ist gut gebaut und straff ans Ende geführt; es ist bis heute Schnitzlers bedeutendster Beitrag zum lebendigen Drama der Gegenwart geblieben.

Mit stärkeren Mitteln wirkte sein Schauspiel **Freiwild** (1896), mit zu starken, um dem feineren Geschmacke zu genügen. Es ist trotzdem das beste österreichische Offiziersdrama, endigt natürlich, wie fast alle Offiziersdramen, mit einem Pistolenschuß. Sein nächstes Drama **Das Vermächtnis** (1898) bedeutete einen merklichen Fortschritt in der Charakterzeichnung, keinen im dramatischen Griff. Kleinliche Menschlichkeit oder vielmehr Unmenschlichkeit herrscht zu übermächtig, ein Kampf findet überhaupt nicht statt; ohnmächtige, verzweifelte Schwäche wird von salbadernder Klugheit und roher Gewalt unter die Füße getreten. Dergleichen bleibt bei aller Geschicklichkeit im einzelnen eine dramatische Quälerei.

Den Ritt ins romantische Land, der unsere Dramatiker fast immer zu den Menschen der Renaissance führt, unternahm Schnitzler mit dem Drama **Der Schleier der Beatrice** (1903). Könnten schöne, weiche Verse von der Art, wie sie jungösterreichische Sonderkunst geworden, ein wertvolles Drama ergeben, dann wäre Schnitzlers Schauspiel eines der wertvollsten. Der tödliche Fehler seiner Beatrice ist die Schleierhaftigkeit der letzten Beweggründe der beiden Hauptpersonen. Da der Schleier der Heldin eine ganz nebensächliche Rolle in dem Stücke spielt, so kommt man auf den Gedanken, er solle irgendwelche symbolische Bedeutung haben; da man diese aber nicht versteht, so erscheint einem das ganze Schauspiel nur wie ein Spielen mit dem Drama. Die Menschen handeln aus Laune, der Held stirbt sogar aus Laune: ein so leichtfertiges Spiel mit dem Tode, dem höchsten Trumpf des Lebens wie des Dramas, vernichtet jedes dramatische Werk. — An der Dunkelheit der Handlungsantriebe leidet auch Schnitzlers letztes größeres Stück: Der einsame Weg (1904). Neben sehr Starkem, namentlich dem Auftritt zwischen Vater und unehelichem Sohn, steht ganz Schwaches, zudem wieder Unverständliches; auch verwirrt die Zwiespältigkeit des Stoffes. In seinem jüngsten Drama: **Der Ruf des Lebens** (1906), versuchte er, seiner Weichheit Herr zu werden durch theaterhafte Gewaltsamkeit: ein Mädchen wird zur Vatermörderin, um sich ungestört einem ihr fast fremden Manne hinzuwerfen; eine Ehebrecherin wird auf offener Bühne erschossen; ein ganzes Reiterregiment, auch die Mannschaften, verpflichtet sich durch gegenseitigen Schwur, bis auf den letzten Mann in der Schlacht zu sterben. Das Stück fiel, weil es als erklügelt, nicht gelebt empfunden wurde.

Bleiben werden von Schnitzlers dramatischem Lebenswerk außer „Liebelei" einige ungemein feine und bühnenwirksame Einakter, so Der grüne Kakadu, ein bis zur wilden Aufregung packendes Vorspiel der französischen Revolution, und die unter dem Gesamttitel **Anatol** vereinigten geistreichen Stücklein, die von weitem an Hartlebens Lore erinnern, aber ohne dessen bitterliche Säure sind. Das liebenswürdigste Lustspielchen dieser Sammlung ist Die Frage an das Schicksal; dies macht kein geistreicher Franzose geistreicher.

Was Schnitzler zum Dramatiker großen Zuges mangelt, ist — Kraft. Hofmannsthal hat in einem Vorwort zu Schnitzlers „Anatol" des Freundes Art getroffen:

Also spielen wir Theater,	**Früh gereift und zart und traurig,**
Spielen unsre eignen Stücke,	Die Komödie unsrer Seele.

Mit seiner Zartheit und sanften Trauer eignet sich Schnitzler im Grunde doch mehr für die leise Novelle als für das laute Drama. Er hat einige Erzählungen von feinem Reiz gedichtet, und die eine: „Sterben", ist eines der Meisterwerke dieser jungösterreichischen Kunst.

Aus etwas derberem Stoff ist **Rudolf Lothar**, geb. in Budapest 1865. Er hat in seinem „Deutschen Drama der Gegenwart" (1905) das zur Zeit beste Buch über den unübersehbaren Stoff geliefert und mit einem seiner phantastischen Dramen: König Harlekin (1900) einen nicht unverdienten Erfolg gehabt. Ein Harlekin, allerdings nicht der erstbeste, wird König und benimmt sich durchaus nicht unköniglich. Leider hinterläßt das kühne Maskenspiel, die „Königskomödie des Komödienkönigs", wie der geistreiche Hevesi es nannte, keinen genügend starken Nachhall. — Das noch nicht aufgeführte, höchst aufregende Schauspiel Die Rosentempler (1905) behandelt mit großer Sicherheit einen ergreifenden Stoff, den innersten Kern des Ehrbegriffes: die Selbstachtung. Der Mittelakt: eine freimaurerische Sitzung, ist arg theaterhaft, aber dramatisch notwendig. In zwei andern Stücken: Wert des Lebens, — Ritter, Tod und Teufel läßt Lothar den Tod leibhaftig auf der Bühne mitspielen, ohne uns zu überzeugen, daß diese Rolle mehr als eine modische Spielerei ist.

Von seinen aufgeführten Stücken ist das einaktige Schauspiel Cäsar Borgias Ende das künstlerisch bedeutendste. Lothars Borgia ist wirklich ein Gewaltmensch der Renaissancezeit, ein ganz anderer Kerl als der schmachtlappige Prinzivalli in Maeterlincks Monna Vanna und in Dutzenden deutscher Versuche, Renaissancemenschen glaubhaft auf die Bühne zu stellen.

Eine Berühmtheit noch weit mehr von der Mode Gnaden als durch ein urkräftiges eigenes Können ist in den letzten Jahren der Jüngste der Jungösterreicher geworden: **Hugo von Hofmannsthal**, geboren in Rodaun bei Wien am 1. Februar 1874. Unter dem Namen Loris hatte er sprachlich wunderschön klingende und tiefsinnig beabsichtigte symbolistisch-apokalyptische Gedichte geschrieben, immerhin nicht ganz so unverständlich und verblasen wie fast alle andern Lyriker seiner Richtung. Es gibt unter seinen Gedichten das eine und andre von echt lyrischem Ton, so z. B. dieses:

Die Beiden.

Sie trug den Becher in der Hand,
Ihr Kinn und Mund glich seinem Rand.
So leicht und sicher war ihr Gang,
Kein Tropfen aus dem Becher sprang.
So leicht und fest war seine Hand:
Er saß auf einem jungen Pferde,
Und mit nachlässiger Gebärde
Erzwang er, daß es zitternd stand.
Jedoch wenn er aus ihrer Hand
Den leichten Becher nehmen sollte,
So war es beiden allzu schwer:
Denn beide bebten sie so sehr,
Daß keine Hand die andre fand,
Und dunkler Wein am Boden rollte.

Die meisten Gedichte aber machen doch den Eindruck großer Gedankenleere, über die der Prunkmantel schönklingender Verse geworfen ist. Auch mit der vielgerühmten Formenschöne der Verse Hofmannthals ist es durchaus nicht immer aufs beste bestellt; es begegnen kaum glaubliche Nachlässigkeiten, so z. B. in den Versen des Bändchens „Kleines Welttheater":

Die Nacht ist von Sternen und Wolken schwer,
Käm' jetzt nur irgend einer daher
Und säng recht etwas Trauriges,
Indes ich hier im Dunkeln säß!

Hofmannsthals Lyrik ist weit mehr musikalisch als dichterisch. Eine weiche, schwebende, alles Denkende einlullende Melodie entströmt seinen Versen, erzeugt für den Augenblick des Lesens irgendwelche Tonstimmung, hinterläßt aber weder ein deutliches Sinnenbild, noch die Spur eines Gedankens. Das Geheimnis seines lyrischen Stils ist das gleiche wie bei dem italienischen Wortmusikmacher d'Annunzio: Häufung pomphaft oder träumerisch klingender Eigenschaftswörter, etwa in dieser Art:

Der blassen weißen (Wolken) schleierhaftes Dehnen,
Gedeutet in ein blasses, süßes Sehnen;
Der mächt'gen goldumrundet schwarzes Wallen
Und runde graue, die sich lachend ballen.
(Der Tod Tizians.)

Wer dergleichen heutzutage Wortgeklingel nennt, setzt sich dem schweren Vorwurf aus, ganz außerhalb der Literaturmode zu stehen.

Hofmannsthals Dramen vor der Elektra waren mehr lyrische Gedichte von der oben gezeigten Art als wirkliche Bühnenstücke. Die Hochzeit der Sobeide, Die Frau im Fenster, Der Tor und der Tod, und ähnliche wurden mit einem auf die Wohlklänge gedankenarmer Verse lauschenden Ohr angehört, täuschten aber unmodische Beurteiler darüber nicht, daß außer der Wortmusik und dem Tiefsinnigtun gar wenig Poesie und Gedankenwert in all jenen feierlichen Versstückchen verborgen war. Für einen Dichter kann Hofmannsthal erst seit der Elektra (1903) gelten. Die Aufführung im Kleinen Theater mit Gertrud Eysoldt in der Hauptrolle gehörte zu den großartigsten Darstellungen des letzten Menschenalters. Der aufregenden Wirkung des Stückes und des Spiels konnten sich selbst solche Zuschauer nicht entziehen, die hinterher auf den großen Abstand zwischen den Elektren des Sophokles und des österreichischen Dichters hinwiesen. Hofmannsthals Drama ist bis auf die grausigen Worte „Triff noch einmal!", die er der Sophokleischen Tragödie wörtlich entlieh, eine selbständige Dichtung, und man tut ihm Unrecht, ihn mit Sophokles zu vergleichen, weil er den furchtbarsten Stoff altgriechischer Sagengeschichte noch einmal zu formen unternahm. Sophokles hatte aus der Ermordung einer gattenmörderischen Mutter durch ihren Sohn, den die Schwester gegen die eigene Mutter hetzt, also aus Begebenheiten von barbarischer Wildheit, ein ins Edelattische umstilisiertes Drama geschaffen, worin das Grausen der Vorgänge durch die vollendete Kunstform gemildert wird. Jener furchtbare Zuruf der Elektra an den Mutterschlächter Orestes: „Triff noch einmal!" berührt bei Sophokles wie eine stitwidrige Gräßlichkeit. Gerade das, was die Kritik der Elektra Hofmannsthals zum schwersten Vorwurf gemacht: daß er ein blutdünstendes Stück dem klassisch verklärten Drama des Sophokles entgegenstellte, war sein Verdienst. Hofmannsthal hat, das muß offen anerkannt werden, den Stil eines solchen Menschenfresserstoffes richtiger getroffen als der maßvolle Zeitgenosse des Perikles. Bei dem neuen Bearbeiter wirkt jener Kannibalenzuruf der Elektra zwar noch entsetzlich genug für unser menschliches Empfinden, aber künstlerisch echt. Ganz überflüssig und nur aus Modeneigungen erklärbar, vielleicht auch aus der bei unsern lebenden Dramatikern zunehmenden Rücksicht auf die künstlerischen Besonderheiten der ersten Berliner Darsteller, ist der krankhaft sinnliche Zug, den Hofmannsthal seiner Elektra gegeben.

Ein bedenkliches Zeichen für des Dichters Mangel an schöpferischer Erfindung ist sein noch zweimal wiederholter Versuch der Umdichtung vorhandener alter Dramen. Wie Hauptmann in den letzten Jahren sich an Shakespeare, Hartmann von Aue, Grillparzer, zuletzt in Pippa an Titel und Hauptgestalt einer dramatischen Dichtung Brownings, der Jungwiener Beer-Hofmann sich an Massinger angelehnt hat, so machte Hofmannsthal 1905 den völlig mißglückten Versuch, des Engländers Otway (1651—1684) schlechtes Trauerspiel Das gerettete Venedig lebensfähig zu gestalten. Auch die Bearbeitung des Oedipus-Stoffes zu einem Trauerspiel Oedipus und die Sphinx (1906) beweist, daß Hofmannsthal kein wahrer Dramatiker ist. Das Drama der christlichen Völker ruht auf der dichterischen Annahme der Willensfreiheit. Ein ganz unfreier Mensch kann Unglücksfälle erleben, eine Tragödie kann sich an ihm nicht vollziehen. Von allen Stoffen des klassischen Altertums ist der des Oedipus der undramatischste wegen des Mangels an tragisch freiem Handeln der Menschen. Kein Volldramatiker wird solch ein Widerdrama wagen; auch Hofmannsthal hat nichts weiter darin vollbracht als klingende Verse ohne echtmenschlichen Gehalt.

Der seltsame Hang, aus dem sich auch Hofmannsthal immer wieder in der Umdichtung alter Dramen versucht, Gerhart Hauptmann seine Stoffe, und noch etwas mehr, von verschiedenen älteren erprobten Dichtern entlehnt, hat einen Wiener Dichter: **Richard Beer-Hofmann**, geb. 1866 in Rodaun, auf den Zeitgenossen Shakespeares Massinger hingeführt, aus dessen brüchigem Drama „Verhängnißvolle Mitgift" er ein ebenso brüchiges Drama Der Graf von Charolais umschuf (1905). Machten edelsprachige Verse und schöne Bühnenbilder schon ein gutes Drama, so wäre dieses eins der besten.

Es ist aber dem jungen Dichter ebenso wenig wie dem altenglischen gelungen, aus zwei fast zusammenhanglosen Hälften ein dramatisches Ganzes zu formen. Massingers Menschen in diesem wie in allen seinen andern Stücken sind unecht, auf die grobe Bühnenwirkung zurechtgeknetet; ein wahrer Dramatiker von heute sollte ihn, dessen Schatten nur zur Hervorhebung des Lichtes Shakespeares dienten, bei den Toten ruhen lassen.

Elftes Kapitel.

Ernst Rosmer und die weiblichen Dramatiker.

Aus der unleugbaren Tatsache, daß bis jetzt noch von keiner Frau ein echtes Drama großen Stils und zwingender Gewalt gedichtet wurde, haben männliche Geschichtschreiber ein Naturgesetz gefolgert von der dramatischen Ohnmacht der weiblichen Dichter überhaupt. Solche allgemeine Behauptung kann schon morgen durch den stärksten aller Beweise: eine einzige kleine Tatsache, widerlegt werden. Es gibt keinen Grund, warum der dichtenden Frau, die es im Roman dem Manne gleich, zuweilen zuvor tut, nicht auch im Drama einmal der Hochwurf gelingen sollte. Anläufe dazu sind wiederholt genommen worden, keineswegs immer mit völligem Mißerfolg. Allerdings hat Marie Eugenie delle Grazie mit ihren Dramen Schlagende Wetter, Der Schatten und anderen nichts Bleibendes geleistet. — Auch der ungleich begabteren Ilse Frapan mißlang ihr erster und einziger Versuch mit der Komödie „Phitje Ohrtens Glück" (1902), ebenso Ricarda Huch mit „Evoë". Dagegen hat Frau Anna Croissant-Rust mit ihren Dramen „Der standhafte Zinnsoldat" — keinem Märchenstück! — und „Der Bua" Besseres geschaffen als in ihren Gedichten und Novellen. Die unter dem Namen Richard Nordmann schreibende Augsburgerin Margarete Langkammer, geb. 1866, hat für Wiener Bühnen einige Volkstücke und Schauspiele gedichtet, die mit festen Füßen auf dem Theater standen, allerdings ohne höheren Kunstwert waren. An einem zu schweren Stoff, Geschwisterliebe von Geschwistern, die allerdings eigentlich keine sind, ist Frau Lou Volbehr (geb. 1871 in Nürnberg) gescheitert in ihrem Drama: „Schwester Fides". Der derb zupackenden Romandichterin Clara Viebig ist in ihrem Schauspiel Barbara Holzer (1897) ein durchaus ernst zu nehmendes Stück gelungen, wenn auch nur eines aus den Bereichen des erträglichen Durchschnitts.

Die einzige dramatische Dichterin, die auf gleicher Höhe mit vielen zeitgenössischen männlichen Dramatikern steht und ein deutlich unterscheidbares Gepräge zeigt, ist **Ernst Rosmer** die 1866 in Wien geborene Frau Elsa Bernstein, die Gattin des durch manches zierliche Lustspielchen und durch das ergreifende Schauspiel „D'Mali" freundlich bekannten Max Bernstein in München. Ihre dramatischen Arbeiten sind: Wir drei, Dämmerung, ein Märchenstück Königskinder, zu dem Humperdinck die Musik geschrieben, eine Künstlerkomödie Tedeum, die beiden Trauerspiele Themistokles (1897) und Nausikaa (1906), ein ganz phantastisches Symbolstück Mutter Maria und ein bürgerliches Schauspiel Johannes Herkner. Für den Wettkampf mit unsern größten lebenden Dramatikern kommen nur in Betracht: Dämmerung und die beiden Stücke mit altgriechischen Stoffen. In der „Dämmerung" handelt sichs um eine körperliche Krankheit: ein junges Mädchen wird von allmählicher Erblindung bedroht und leidet zugleich an krankhafter Eifersucht auf ihre Augenärztin, weil ihr Vater diese liebgewinnt und heiraten will. Körperliche Krankheit, selbst eine so rührende wie Erblindung, gehört ins Krankenhaus, nicht in ein echtes Drama. An dieser Klippe ist das Stück, wie schon manches ähnliche, gescheitert. Merkwürdig war „Dämmerung" durch die verblüffende Kühnheit der Sprache, die selbst von sehr kühnen männlichen Dichtern, nicht einmal von Ibsen in den Gespenstern, von der Bühne herab nie gewagt worden war. Daß eine Dichterin mit der Kraft der Rosmer keine falsche Schämerei zu treiben braucht, versteht sich von selbst. Ernst Rosmer, die im Grunde zartbesaitete Seele, will aber unmännlich erscheinen und verfällt dadurch der Übertreibung ins Überderbe. Sie hat in der „Dämmerung" unabsichtlich sich selbst das Urteil gesprochen: „Das ist so die richtige

Frauenzimmereigenschaft, die Sucht nach was Ausgefallenem, Extrawurst." Diese Sucht zeigt sich auch in ihren wertvollsten Stücken: im Themistokles schreibt sie mehr griechisch als deutsch: „in der Heutnacht, in der Jetztstunde", und auch in Nausikaa stößt man auf undeutsche Wendungen. Das hindert aber nicht, auszusprechen, daß diese Frau in ihren Dramen aus der griechischen Geschichte und Sage eine Kraft der Menschengestaltung und der dramatischen Zimmerung entfaltet, die hohen Lobes wert ist. Das stärkere der beiden Dramen ist der Themistokles, in dem ihr das einer Dichterin Schwerste gelungen ist: eine Mannesgestalt mit wahrer Größe zu schaffen. Der erste Akt: vor der Schlacht bei Salamis, die beiden letzten Akte am Hofe des Xerxes würde niemand, der die Verfasserin nicht kennte, für Weibeswerk halten. Um jeden Gedanken an das edle, aber langweilige Jambendrama fern zu halten, hat sie eine gedrungene Prosa gewählt, die nur zuweilen ins Allzugriechische hinüberstilisiert ist. — In der Nausikaa ist zu viel Erzählung; auch sind die schlichten durch Homer gegrabenen Linien durch Übertreibungen, die Vertiefungen sein sollen, verwischt. Auch die unruhig wechselnden Versmaße, darunter unmögliche Hexameter und Pentameter stören im Genusse der edelschönen Dichtung, der an manchen Stellen auch Größe nicht fehlt. Goethe würde zu dieser, gleich seinem Nausikaa-Plane tragisch ausgehenden Dichtung gewiß freundlich gelächelt haben.

Zwölftes Kapitel.

Das Brettl-Drama und seine Dichter.

Wolzogen und Gumppenberg.

Die eigentümliche Erscheinung eines Kleindramas für eine Kleinbühne, die sogenannte Brettlkunst, die nach dem Modewort vom Übermenschen scherzhaft das Überbrettl genannt wurde, fordert eine zum Wert ihrer literarischen Erzeugnisse außer Verhältnis stehende Betrachtung, weil aus ihr ein Dichter hervorgegangen oder doch bekannter geworden ist, dem im Drama der Gegenwart eine viel größere Bedeutung zukommt als manchem oftgespielten und für berühmt geltenden Theatermanne: Hanns von Gumppenberg.

Bei der Begründung der Brettl-Bühnen, des „Bunten Theaters" in Berlin durch Wolzogen, der „Elf Scharfrichter" durch Gumppenberg und Andere, wurde immer so getan, als handle es sich um eine urwüchsig deutsche Kunstform. Dies widerspricht den geschichtlichen Tatsachen; Gedanken und Ausführung des Bunten Theaters und der Elf Scharfrichter stammten aus Frankreich. Die Bühne des Pariser „Chat Noir" und ähnliche Stätten toller literarischer Laune hatten als Vorbild gedient; eine begabte Französin, Yvette Guilbert, hatte eine besondere Vortragsart auch nach Deutschland gebracht, und so sah man das Aufleben einer Theaternebenform in deutschen Hauptstädten gerade im Beginn des neuen Jahrhunderts, als sie in Paris im Absterben war. Das Bunte Theater wurde in Berlin im Januar 1901 eröffnet, hat sich nur kurze Zeit behauptet, nichts Dauerndes hervorgebracht und gleich den Elf Scharfrichtern in München die Überflüssigkeit solcher Veranstaltungen als ständiger Einrichtung erwiesen. Die Absichten der Brettl-Begründer waren löblich: sie versuchten, dem Überwuchern der unliterarischen „Variété-Bühnen" durch literarische Darbietungen in ähnlichem Rahmen entgegenzutreten. Es zeigte sich aber, daß die höchstgebildete Oberschicht, für die jene literarischen Zigeuner-Theater bestimmt waren, nicht ausreichte, um solche Bühnen zu unterhalten. In Berlin entstand nach dem Bunten Theater das anfangs ähnlichen Zwecken dienende „Schall und Rauch", das sich unter dem Namen Kleines Theater bald zu einer der literarisch bedeutsamsten Bühnen Berlins, ja Deutschlands aufschwang.

Viel weniger erfreulich sind die zahlreichen „Cabarets", die sich aus der Brettl-Mode herausgebildet haben: sie haben mit der Kunst meist sehr wenig zu tun; ja sie stehen vielfach sittlich, aber auch literarisch unter den Variété-Theatern.

Die Literatur, die eigens für die Brettl-Bühne geschaffen wurde, ist mit wenigen Ausnahmen nichts wert. Wolzogen hat ein paar lustige Lieder geschrieben; Christian Morgenstern (vgl. S. 1050) hat mitgearbeitet; Willy Rath (geb. 1872 in Wiesbaden) schrieb sein Stückchen „Serenissimus"; Ludwig Thoma seine köstliche Spottszene „Die Protestversammlung" (gegen die Engländer in Transvaal). Das Beste hat aber doch der geniale Gumppenberg mit seinen überwältigend komischen Beiträgen zu den Elf Scharfrichtern geleistet, darunter der Perle: „Der Nachbar, Monodrama in einem Satz", in dem trotz der Kürze sieben Menschen sterben. Auch sein „Napoleon" in 25 Akten, von denen 5 „eventuell wegbleiben können", ist ein wundervoll gelungenes, furchtbar komisches Gegenstück zu Bleibtreus komisch furchtbarem Napoleonsdrama „Schicksal". Sein „Veterinär-Arzt" gegen die mystisch-symbolisch-apokalyptischen Sublimen, worin ein am Schlusse so unbekannt wie im Anfang bleibender „Herr in Grau" die für eine ganze Literaturmode schlagend bezeichnenden Worte spricht:

Sie verstehen nicht? Das ist doch nicht nötig. Im Gegenteil, es wäre bedauerlich. Was man versteht, ist platt und gemein —

dazu die drei Bände seiner „Überdramen": das alles bildet eine nicht zu übersehende komische Literatur für sich. In der Fähigkeit und Neigung zur Selbstverspottung, ähnlich einigen der Stürmer und Dränger des 18. Jahrhunderts, mit ihrem Überroman „Plimplamplasko" (S. 580), liegt der erfreuliche Beweis, daß die literarische Hauptkrankheit unserer Zeit: das Tiefsinnigtun, ihr Heilmittel aus sich selbst erzeugt.

Außer den schon genannten Sammlungen der Brettl-Literatur seien noch genannt die „Deutschen Chansons" von Bierbaum, Dehmel, Falke, Holz, Liliencron; das „Bunte Theater" („Offizielles Repertoir" — wörtlich so!) des Freiherrn Karl von Levetzow, mit einer unfreiwillig spaßhaften Vorrede; die „Bunte Theaterbibliothek" von Leu-Steding; vor allen „Die Elf Scharfrichter" von Rath und Gumppenberg.

Der Begründer des Berliner Bunten Theaters, **Freiherr Ernst von Wolzogen** (geb. 1855 in Breslau), hat eine Reihe mittelmäßiger und schlechterer Romane geschrieben, u. a. Die tolle Komteß, Die kühle Blonde, meist mit flotten Eingangskapiteln, dann aber, bei seinem Mangel an Erfindung und künstlerischem Bauvermögen, ins Platte zerflatternd, und einige sehr hübsche Schnurren, davon die beste „Die Gloria-Hose". Seine wahre Begabung liegt überhaupt in der Schnurre, der lyrischen, dramatischen und erzählenden. Mit Gustav Schumann zusammen schrieb er ein munteres Lustspiel Die Kinder der Exzellenz, sein einziges erfolgreiches Stück. Der Versuch einer Literaturkomödie: Das Lumpengesindel (1892) gelang nur, soweit sie schnurrig war. Wolzogen besitzt scharfe Ohren und Augen für Modelle; er bleibt aber an ihnen kleben und versagt vollständig, sowie er sich an ein ernstes Kunstwerk freier Dichterschöpfung wagt. Er wäre der richtige Mann zur Belebung der tollen Posse, wenn diese eine Belebung verdiente. — Der Erwähnung wert sind seine Arbeiten über George Elliot und Wilkie Collins sowie seine deutsche Ausgabe des Don Quijote.

Daß **Freiherr Hanns von Gumppenberg** (geb. 1866 in Landshut) in der literarischen Wertung noch nicht da steht, wohin er als dramatischer Dichter gehört, daran haben die Elf Scharfrichter am meisten schuld: man kennt sein gewichtiges ernstes Lebenswerk im Drama nicht, erinnert sich freundlich seiner köstlichen „Überdramen" und so ist auch er einer der eingeschachtelten Schubfachpoeten geworden: Fach „Lustige Person". Dem gegenüber muß nachdrücklich ausgesprochen werden, daß Gumppenberg in der ersten Reihe unserer lebenden Dramatiker zu nennen ist. Sein dramatisches Vermögen reicht vom ausgelassensten Scherz (Scharfrichter, Überdramen) über das zierliche Bühnentändelspiel (Die Minnekönigin) und das echte Lustspiel (Münchhausens Antwort), die Geschichtskomödie großen Stils (Der erste Hofnarr) und das ernste geschichtliche Schauspiel (Heinrich I. und König Konrad I.) bis zum tiefen Gedankendrama (Die Verdammten,

Alles und Nichts) und gipfelt in seinem höchsten Wurf: Der Messias (1891), dem dichterisch wertvollsten Christus-Drama unserer Literatur. Es ist der einzige durchaus gelungene Versuch, aus dem leidenden, also menschlich unfreien Christus, der kein Stoff für das echte Drama ist, einen aus furchtbarem Seelenkampf heraus handelnden und unterliegenden dramatischen Helden zu machen. An dem Dramatiker Gumppenberg begeht die deutsche Bühne schweres Unrecht, daß sie seine künstlerisch reifen Schöpfungen nicht beachtet. Er ist unter Denen, die noch ihren Tag haben werden.

Nicht unerwähnt darf der Versuch bleiben, den Ernst Wachler (geb. 1871 in Breslau) in den letzten Jahren mit einem „Landschaftstheater“ gemacht hat: dem Harzer Bergtheater bei Thale. Es ist ein Wiederaufleben des „Naturtheaters“ zu Goethes Zeiten.

Genannt sei auch das Pfingstfestspiel Der Meistertrunk zu Rotenburg (ob der Tauber), ein lebensfrischer Beitrag zum Volkschauspiel im Freien.

Endlich sei der erfreulichen Tatsache gedacht, daß seit einigen Jahren das deutsche Drama in London eine Pflegstätte in einem stehenden Theater gefunden hat, das auch von Engländern mit freundlicher Teilnahme besucht wird.



Siebenunddreißigstes Buch.
Wissenschaft und Presse.

Erstes Kapitel.
Die Sprache der Wissenschaft.

Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain. (Voltaire).

Zum ersten und letzten Male wird hier ein fremdsprachliches Leitwort gewählt, weil, bezeichnenderweise, kein deutscher Schriftsteller etwas ähnliches mit gleicher Schärfe gesagt hat. Die deutsche Wissenschaft steht so hoch wie nur irgend eine andre; die Deutschen selbst, aber auch viele Kundige aus andern Völkern behaupten, sie nehme den ersten Rang ein; in der literarischen Darstellung ihrer Ergebnisse sehen wir die deutsche Wissenschaft leider auf einer viel weniger hohen Stufe. Da es sich in diesem Buche um die Werke aus der schönen Literatur und ihren Grenzgebieten, nicht um eine Gesamtgeschichte der deutschen Geisteswissenschaften handelt, so können an dieser Stelle fast nur solche gelehrte Werke behandelt werden, die durch ihre Kunstform oder mindestens durch den Adel ihrer Sprache ebenso sehr Literatur wie Wissenschaft sind. Das Weglassen vieler sonst bedeutungsvoller Namen und Werke aus diesem Abschnitt rechtfertigt sich durch den leitenden Gesichtspunkt bei der Auswahl aus der ungeheuren Bücherwelt des Wissens: Reinheit, Klarheit, Schönheit, wenn möglich auch Eigenheit der Sprache. Peinlich streng dürfen diese Forderungen allerdings nicht gelten: die Zahl der zugleich rein, klar, schön und eigen geschriebenen deutschen Werke der Wissenschaft ist betrübend klein.

Einer der Hauptgründe für die Seltenheit einer deutschen Kunstprosa auch in der Wissenschaft ist die unglückselige krankhafte Fremdwörterei, auf die in diesem Buch an so vielen Stellen hingewiesen werden mußte. Alle Kunst ist strengste Wahl der Kunstmittel; für die deutsche Kunstprosa also die Wahl des einzigen scharf treffenden Wortes, aber natürlich — die selbstverständlichen erlaubten Ausnahmen abgerechnet — des deutschen Wortes. Fast immer ist das Fremdwort farbloser, formelhafter, allgemeiner als das deutsche, darum unkünstlerischer. Wer z. B. statt Umgebung, Welt, Umwelt, Gesellschaft, Lebenskreis, Hintergrund, Bezirk, Bildungswelt, Herd, Dunstkreis, Keimboden und vieler anderer farbiger, sinnlich gefühlter, untereinander fein abgeschatteter Wörter ein für alle Mal Milieu setzt, der bedient sich einer Formel, wo ein Bildwort stehen muß. Formelhafte Prosa aber ist das Gegenteil von Kunstprosa, und wer sich, wie unsere Fremdwörtler, mit der urbequemen fremden Formel begnügt, statt wie jeder echte Künstler seine Kunstmittel fein abzuwägen und auszuwählen, der verzichtet überhaupt auf Kunst und liefert schlechte Fabrikware. Zu dieser Art kunstloser Schreiberei würde auch Volapük, Esperanto oder ein Telegraphenkoder hinreichen.

Der heutige Sprachzustand in der wissenschaftlichen Literatur zeigt uns ein Zurückweichen unter den Höhenpunkt, den die Sprache unserer guten Zeitungen und gebildeten Behörden erreicht hat. Immer mit Berücksichtigung der rühmenswerten Ausnahmen gesprochen steht es heute so: die Männer der Wissenschaft, manche von der „Germanistik" leider eingeschlossen, schreiben schlechteres Deutsch als die meisten der von ihnen so sehr verachteten Feuilletonisten und manche Geheimräte. Da aber nach Rankes Wort „nur die schöngeschriebenen Geschichtswerke" und wissenschaftlichen Bücher überhaupt bleiben, so sehen wir in der deutschen Literatur ein geradezu erschreckend schnelles Versinken selbst der berühmtesten Gelehrtenwerke, ein weit schnelleres als in Frankreich und England. Die Wissenschaft von gestern hat inhaltlich geringen Wert für die Leser von morgen, und die Kunst der Darstellung, die allein wissenschaftliche Werke vor dem Veralten schützen könnte, ist in Deutschland zu selten. Eines der wenigen Beispiele klassischer Geltung von alten deutschen Gelehrtenbüchern: Jakob Grimms Schriften, erklärt sich zum großen Teil durch ihre ebenso reine wie künstlerische Sprache.

In der Sprachreinheit stehen wir heute viel tiefer als um die Mitte des 18. Jahrhunderts; ja gewisse Spracherscheinungen bei sehr angesehenen Gelehrten lassen die Gefahr nicht als unmöglich erscheinen, daß das Deutsch der Wissenschaft sich zu einer Mischsprache wie die englische entwickelt. Die folgenden Beispiele sind sämtlich den Werken lebender hervorragender Forscher, mit Einschluß der zu gutem Deutsch berufsmäßig besonders verpflichteten „Germanisten", entnommen, nicht boshaft ausgesucht, sondern, wie zufällig gefunden, so verzeichnet, lange nicht der hundertste Teil einer größeren Sammlung. Die Namen werden unterdrückt, weil die Klage nicht Personen bloßstellen, sondern einen Zustand erkennen lassen soll. Ein für alle Mal aber sei hierzu bemerkt, daß der Verfasser sich selbst in das Verdammungsurteil — die Fremdwörterei ausgenommen — über den Mangel an deutscher Prosakunst einschließt und nur den mildernden Umstand geltend macht, er sei wenigstens redlich, wenn auch gewiß oft erfolglos, bemüht gewesen um verständliches Deutsch. Dies und reines Deutsch sind erlernbar; alles andre ist eine Gabe, die man, nach Fontane, hat oder nicht hat.

Kann man es als deutsche Sprache bezeichnen, wenn ein berühmter „Germanist" schreibt: „In dieser Exemplifikation, in dieser dramatischen Kritik eines sozialen Faktors liegen tragische und komische Elemente" — also einen Satz, in dem sämtliche Begriffswörter aus fremden Sprachen stammen? Oder wenn ein andrer „Germanist" uns gar in fremden Zungen redend versichert, Wilbrandt habe, „wie Heyse die Eleganz, die Liebenswürdigkeit zur charakteristischen note personnelle"? Oder wenn ein Dritter uns von Hamann berichtet, „sein erstes (!) Début sei ungeschickt ausgefallen"? Oder wenn ein Vierter, ein noch Berühmterer, von einer „sentimentalen Empfindsamkeit" redet? Ist es noch deutsch, wenn bei einem Fünften mit deutschen Buchstaben „forcierte Jovialität und ein pseudonaturalistisches Arrangement" gedruckt stehen? Bei einem nicht mit Unrecht verehrten Kulturgeschichtschreiber gibt es außer dem Egoismus und Altruismus, die wir schon hinnehmen müssen, auch eine „Egoität" und einen „Ipsismus"! Hier haben wir nichts andres als das Volapük einer Kaste, die sich aus Kastendünkel sprachlich über eine niedrigere Kaste erheben möchte, weil „Egoismus" und nun gar die ja bloß deutsche Selbstsucht ihr nicht mehr zunftgelehrt genug erscheinen. Also genau der Vorgang wie bei den lächerlichsten unter den deutschen Humanisten des 16. Jahrhunderts, oder wie die „Quiddität" der mittelalterlichen Scholastiker. Darf ein deutscher Literaturforscher, also kein Modewarenhändler, davon sprechen, daß in unserer Dichtung „Novitäten creiert" werden? Oder darf ein deutscher Hochschullehrer von einem „archaisierenden, abstrakten Pseudoidealismus" radebrechen? Ist es etwa „pedantischer Purismus" — der gewöhnliche, aber längst abgenutzte Einwand —, wenn man einen noch so berühmten Schriftsteller für gar nicht zur deutschen Literatur gehörig erklärt, der da schreibt: „Exquisite Noblesse und rosenrote Jugend geben die charakteristischsten Elemente der reizvollen Genrebilder"? Dabei sind diese wenigen, lange nicht schlimmsten Beispiele fast nur solchen Schriften entnommen, deren Verfasser sich komischer Weise nachdrücklich über die „Unkunst und Unvornehmheit der Fremdwörter" — bei den Andern! — entrüstet haben. Soviel ist sicher, daß aus einer wissenschaftlichen Sprache dieser Art — und sie ist die Regel — niemals eine Kunstprosa hervorgehen kann.

Mit der Fremdwörterei allein ist natürlich das Elend unserer wissenschaftlichen Prosa nicht erschöpft. Hinzu kommt gerade in neuerer Zeit selbst bei Schriftstellern, die etwas Rechtes zu sagen haben, die noch immer wachsende Neigung, dies in möglichst hochgestelzter Sprache auszudrücken. Auffallend erinnert diese Seite unseres Sprachlebens an eine französische Mode im 17. Jahrhundert, die Molière in seinen „Lächerlichen Zierpuppen" an den verdienten Pranger gestellt hat. Kaum je zuvor wurde in Deutschland so geschraubt und gestelzt geschrieben wie im letzten Menschenalter, vielfach von Solchen, die für die Stileigenheiten und Stillaster früherer Zeiten ein sehr empfindliches Kunstgefühl zur Schau stellen. Wer beachtet heute noch Schopenhauers weises Wort vom „preziösen, hyperbolischen

und akrobatischen Stil", wobei er den Satz Falstaffs zu Pistol anführt: „Sage, was du zu sagen hast, wie ein Mensch aus dieser Welt!" — oder das andere: „Wer preziös schreibt, gleicht dem, der sich herausputzt, um nicht mit dem Pöbel verwechselt und vermengt zu werden; eine Gefahr, welche der Gentleman, auch im schlichtesten Anzuge, nicht läuft."

Von der äußersten Entartung wissenschaftlicher Prosa: in den „jockeymäßigen Jargon", wie ihn der auf diesem Gebiet besonders fachkundige Richard Meyer so unbarmherzig gebrandmarkt hat — bei Anderen —, also in das geckenhafte Geprahle mit nicht vorhandener Kenntnis fremder Zungen, wird an gebührender Stelle die Rede sein (vgl. S. 1146).

Zweites Kapitel.

Weltgeschichte.

An die Spitze gehört **Barthold Georg Niebuhr** (1776—1831, geboren in Kopenhagen) wegen seiner bahnbrechenden, unvollendet gebliebenen **Römischen Geschichte** (von 1811 bis 1831). Erst durch ihn wurde die alte Fabelei von den Ursprüngen Roms abgetan und der Grund zu einer wirklichen Erforschung des Altertums gelegt: „Wir müssen uns bemühen, Gedicht und Verfälschung zu scheiden." Nicht in seinen Ergebnissen liegt Niebuhrs Verdienst, sondern in der richtigen Wegeweisung. Goethe, kein begeisterter Freund der Geschichte, rühmte doch den toten Niebuhr:

> Die sämmtlichen Ackergesetze (Roms) gehen mich eigentlich garnichts an; aber die Art, wie er sie aufklärt, das ists, was mich fördert, was mir die Pflicht auferlegt, in den Geschäften, die ich übernehme, auf gleiche gewissenhafte Weise zu verfahren.

Niebuhrs Stil erinnert ein wenig an den des Livius; auch sein Deutsch ist römisch gefärbt.

Die Hauptwerke von **Friedrich Schlosser** aus Jever (1776—1861): Geschichte des 18. Jahrhunderts und Weltgeschichte für das deutsche Volk, haben bis in die neueste Zeit zu den Hausbüchern gehört. Er war ein ausgesprochener Feind der künstlerischen Behandlung der Geschichte; die schlichte Wahrheit der Tatsachen ging ihm über alles. Dennoch eroberte er sich gerade durch die Einfachheit seiner Darstellung, durch die geflissentliche Ausschließung alles äußerlichen Gelehrtenprunks die Hoch- und die Mittelgebildeten. Aus seinen wohlgebauten kurzen Sätzen könnte mancher Freund endlos hinflutender Redemassen lernen, wie man lesbar schreibt.

Friedrich Dahlmann aus Wismar (1785—1860), einer der berühmten „Sieben Göttinger" (vgl. S. 447), hervorragendes Mitglied der 1848er Nationalversammlung, ist noch heute durch seine zwei Werke über die englische und französische Revolution bekannt. Er schreibt schmucklos, ruhig, ohne irgend welche Mätzchen mancher neuerer Geschichtschreiber: aber man begreift alles, was er sagt, und sein klares, reines Deutsch ist eine Freude für empfindliche Ohren.

Als der Fürst der deutschen Geschichtschreibung gilt **Leopold von Ranke** (1795 bis 1886) aus Wiehe (Thüringen). Seine Hauptwerke sind: Fürsten und Völker von Südeuropa im 16. und 17. Jahrhundert (1827), Die römischen Päpste im 16. und 17. Jahrhundert, Deutsche Geschichte im Zeitalter der Revolution, Zwölf Bücher preußischer Geschichte, Werke über französische und englische Geschichte im 16. und 17. Jahrhundert, zuletzt das im höchsten Greisenalter, 1881, begonnene und bis zum Tode noch auf 9 Bände gebrachte Riesenbuch: **Weltgeschichte**. Sein Lebenswerk umfaßt 54 Bände. Ranke mit seiner „höllisch noblen Art" (Strauß) verstand unter Geschichte überwiegend Fürstengeschichte; die Völker sind ja nicht ganz zu entbehren, spielen aber eine Nebenrolle. Arno Holz empörte sich gegen diese Geschichtschreibung:

> Ekel erregend mit jedem Band
> Schwillt das Gemengsel von Blut, Fleisch und Knochen;
> Leute wie Sokrates, Shakespeare und Kant
> Werden nur so nebenbei besprochen.
>
> Weltharmonie und Sphärenmusik
> Können ihm vollends gestohlen bleiben,
> Interessanter ist schon die Rubrik,
> Wie sich die Kaiser von China entleiben.

Was man von Rankes Stil Gutes rühmen kann, gilt vornehmlich seiner Klarheit; ein sprachreiner Schriftsteller ist er nicht. Allerdings bis zu der mit seltensten Fremdwörtern prunkenden Rede einiger neuerer Geschichtschreiber hat sich Ranke nicht erniedrigt; auch gilt für seine Anleihen bei Fremdsprachen einigermaßen als Entschuldigung der Geist seines Zeitalters. — Durch Ranke wurden die älteren Weltgeschichtswerke: von Heeren, Rotteck, Welcker zurückgedrängt, zumal da sie ohne künstlerischen Wert, nicht „schöngeschrieben", waren.

Das Hauptwerk **Friedrich von Raumers** aus Wörlitz (1781—1873): Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit (1823) gilt als zum Dunstkreise der Romantik gehörig, ist aber ein auffallend durchsichtig und in gutem Deutsch geschriebenes Buch. Daran, daß Raupach es zur Quelle seiner schlimmen Hohenstaufendramen machte, war Raumer unschuldig.

Erwähnung verdienen die Lebensgeschichten des Freiherrn von Stein und Gneisenaus von **Georg Pertz** aus Hannover (1795—1876) wegen der Gewissenhaftigkeit der Forschung. Pertz war auch der Herausgeber des ersten Bandes (1823) der ungeheuren Quellensammlung älterer deutscher Geschichte: Monumenta Germaniae historica, deren Beendigung nur späte Geschlechter erleben werden, hoffentlich früher als die des „Grimmschen Wörterbuches".

Von **Gustav Droysen** (1808—1884) aus Treptow (Rega) besitzen wir eine Geschichte Alexanders des Großen, eine Geschichte des Hellenismus, Vorlesungen über die Freiheitskriege, ein ausgezeichnetes Leben Yorks und 14 Bände zur Geschichte der preußischen Politik bis 1756. Droysen ist ein grundehrlicher Geschichtschreiber, aber ein sehr mittelmäßiger Schriftsteller; bei seinen endlosen Sätzen geht dem Leser der Atem aus.

Der Elsässer **Ludwig Häusser** aus Kleeburg (1818—1867) schrieb außer einer Geschichte der französischen Revolution und des Zeitalters der Revolution eine Deutsche Geschichte vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Gründung des Deutschen Bundes, eine etwas nüchterne, aber eindringlich belehrende Arbeit. Er übertrieb noch die Schmucklosigkeit des Schlosserschen Stils, und hierdurch ist sein inhaltlich gewichtiges Buch doch zuletzt untergegangen.

Eine der wirksamsten Kräfte der Altertumskunde war **Ernst Curtius** aus Lübeck (1814—1896), ein Jugendfreund Geibels (vgl. S. 896), Erzieher des späteren Kaisers Friedrich. Sein schriftstellerisches Hauptwerk ist Die Geschichte Griechenlands (1857), eines der edelsten Bücher unserer wissenschaftlichen Prosa, des klassischen Stoffes nicht unwürdig. Es gehört zu den leider zu wenigen Geschichtswerken, die wir als gleichwertig den Meisterbüchern der Franzosen und Engländer entgegenstellen können. Von noch länger nachwirkender Bedeutung wurde Curtius durch seinen zu so herrlichem Gelingen geführten Plan der Ausgrabungen in Olympia.

Noch berühmter, zum teil durch seine lebhafte Beteiligung an der deutschen Politik, aber auch durch die größere Kühnheit seines Stils war der neben Curtius in Berlin wirkende **Theodor Mommsen** (1817—1902) aus Garding (Schleswig), den die Stadt Rom zu ihrem Ehrenbürger ernannte wegen seiner Römischen Geschichte (1854) in 5 Bänden, deren vierter ausblieb. Staunenswerte Gelehrsamkeit, äußerster Scharfsinn und Wahrheitstrieb, dazu glanzvolle, oft aufregende Sprache und eine bis zur seherischen Dichtergabe in der Menschengestaltung reichende Künstlernatur machen aus Mommsen unsern größten Geschichtschreiber von der Art Derer, die zugleich große Schriftsteller sind. Dies ist er trotz seiner oft über alles erlaubte Maß hinausgehenden Fremdwörterei, die auch an ihm nicht verschwiegen werden darf. Man hat einen künstlerischen Hochgenuß an seinen Charakterschilderungen, z. B. der Cäsars; aber man leidet unter sehr häufigen völlig undeutschen Sätzen wie dem, worin er die Juden nennt „ein wirksames Ferment des Kosmopolitismus und der nationalen Dekomposition".

Zu erwähnen sind ferner die „Geschichte des Altertums" von **Max Duncker** und eine gutgeschriebene „Geschichte der Griechen im Altertum" von **Gustav Hertzberg**.

Heinrich von Sybel (1817—1895) aus Düsseldorf, der Verfasser einer Geschichte der französischen Revolutionszeit, wird jetzt meist nur noch genannt als der Geschichtschreiber der „Begründung des deutschen Reiches durch Wilhelm I." (1889), die er, der Leiter der preußischen Archive, nach den Quellen schrieb. Man kann nicht sagen, daß seine Darstellung des wichtigsten Ereignisses des 19. Jahrhunderts der Größe des Gegenstandes entspricht. Dessen Geschichte in künstlerischer Form ist noch immer zu schreiben. — Hierher gehört auch das schöne Werk von **Ignaz Jastrow** (geb. 1856): „Geschichte des deutschen Einheitstraumes" (1885).

Rühmend genannt sei ein älteres klassisches Werk über den deutschen Bauernkrieg von **Wilhelm Zimmermann** aus Stuttgart (1807—1878), beiläufig die Hauptquelle für Gerhart Hauptmanns Florian Geyer.

Durch seine Deutsche Verfassungsgeschichte (1844) hat sich **Georg Waitz** aus Flensburg (1813—1886) einen bleibenden Namen gemacht. — **Wilhelm Giesebrecht** aus Berlin (1814—1889) schrieb eine grundgelehrte, umfangreiche Geschichte der deutschen Kaiserzeit (1855), die in trüben Jahren die der Einheit des Vaterlandes entgegenharrenden Gemüter aufrichten half, zugleich ein ausgezeichnetes Prosabuch. — Ähnliches gilt von dem Hauptwerke **Wilhelm Maurenbrechers** aus Bonn (1838—1892): „Gründung des deutschen Reiches", durch das Sybels langweiliges Buch verdrängt wurde.

Der für den größten Darsteller der neueren deutschen Geschichte geltende **Heinrich von Treitschke** aus Dresden (1834—1896) steht hier, unter den Geschichtschreibern, nur wegen des nach Geschichte klingenden Titels seines Hauptwerkes: „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert" (von 1879 bis 1896). Der Nachwelt wird er als einer der Männer mit vaterländischer Beredsamkeit, als ein außerordentlicher Beeinflusser des Jugendgeistes in den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens und einer der glänzendsten Prosaschriftsteller unserer Zeit gelten. Er war kein nur die reine Wahrheit an allen erreichbaren Quellen suchender Geschichtschreiber, sondern ein politischer Parteiprediger, in mancher Hinsicht mit Görres zu vergleichen. Auf seine tatsächlichen Angaben ist kein Verlaß, auch nicht wo er über andre als politische Fragen schreibt: so entbehrt z. B. sein Aufsatz über Lord Byron der Kenntnis der schon damals wohlbekannten Lebensurkunden. Er will nichts ergründen, sondern er will „beweisen", was er schon vor der Forschung geglaubt hat. Sein Stil aber ist hinreißend, und seine Sprache übertrifft die der meisten zeitgenössischen Geschichtschreiber an Reinheit und Wortfülle. Die Zukunft wird entscheiden, ob die Leser sich mehr an dem Kunstwert der Bücher Treitschkes erfreuen als über seine durchaus ungeschichtliche Geschichtschreibung ärgern werden.

In schroffem politischen Gegensatze zu Treitschke steht der Verfasser einer „Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters" vom katholischen Standpunkt, **Johannes Janssen** (1829—1891) aus Frankfurt am Main. An Büchergelehrsamkeit übertrifft Janssen Treitschke bei weitem und kommt Mommsen gleich. Sein Stil ist etwas trocken, aber sprachlich fast einwandfrei. Daß auch ihn sein Zweck geleitet hat, schon bei der Benutzung der Quellen, ist ausgiebig nachgewiesen worden.

Lebhaften Streit über die tiefsten Grundsätze aller Geschichtschreibung hat **Karl Lamprecht**, geb. 1856 in Jessen bei Wittenberg, erregt durch seine **Deutsche Geschichte** (1891), worin er beide Haupttriebkräfte aller weltgeschichtlichen Vorgänge: die Macht des Einzelmenschen und die Gewalt der Massenzustände, in das richtige Gemeinschaftsverhältnis zu bringen suchte. Der Streit ist noch nicht entschieden; die neuere Geschichtschreibung aber hat von Keinem so starke Anregungen empfangen wie von Lamprecht. Uns geht hier weit mehr der künstlerische Wert seines Buches an: dieser wird durch eine übertriebene, ganz unnötige Fremdwörterei, aber auch durch eine arge Neigung zur Wortmacherei sehr vermindert. Wendungen wie „psychische Disposition der ausgesprochenen Bewußtheit", vier Worte statt eines einzigen, begegnen so oft, daß der Leser, der auch von einem wissen-



Bismarck.
(1815—1898.)

Zu S. 1139.

schaftlichen Werke Kunst fordert, arg ermüdet wird. Lamprecht hat uns viel zu sagen; aber Verstand und rechter Sinn bedürfen nicht solches breitspurigen Stils, um sich selber vorzutragen.

Tüchtige Arbeiten über einzelne Erscheinungen der neueren deutschen Geschichte rühren her von Erich Marcks über Wilhelm I., von Max Lenz über Bismarcks Leben. Marcks übertrifft Lenz an Zuverlässigkeit der Quellenforschung und besonders an Reinheit und Einfachheit der Sprache.

Ein geistreicher und stilgewandter Geschichtschreiber ist **Hans Delbrück**, geb. 1848 in Bergen (Rügen), dessen „Leben Gneisenaus" zugleich den kundigen Forscher der Kriegswissenschaft zeigt. Er gehörte einst zu den öffentlichen Verteidigern der Fremdwörterei und Gegnern des Deutschen Sprachvereins, schreibt aber ein viel besseres Deutsch, als man danach erwarten sollte.

Von hervorragenden Geschichtswerken aus den letzten Jahrzehnten, so weit sie auch schriftstellerischen Wert besitzen, seien wenigstens genannt: „Karl V. und die deutsche Reformation" von Hermann Baumgarten (1825—1893); — „Deutsche Geschichte im Zeitalter Friedrichs des Großen und Josephs II." von Alfred Dove (geb. 1844), dem Herausgeber der letzten Bände von Rankes Weltgeschichte; — Geschichte des Untergangs der antiken Welt von Otto Seeck; — Das Zeitalter der Revolution usw. von Wilhelm Oncken; — die „Deutsche Revolution" und das „Leben Bismarcks" von Hans Blum; — das große Werk von Hans Helmolt: „Weltgeschichte"; — das fein abwägende und doch liebevolle „Leben des Kaisers Friedrich" von Martin Philippson; — die „Preußische Geschichte" von Heinrich Prutz; — Friedrich der Große von Reinhold Koser, gegenwärtig das wichtigste Buch über diesen Gegenstand; — Die politische Geschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert von Georg Kaufmann.

Zur Religions- und Kirchengeschichte sind zu nennen die Werke von **Julius Wellhausen** (Geschichte Israels); **Adolf Hausrath** (vgl. 981): Neutestamentliche Zeitgeschichte; **Karl von Hase** aus Niedersteinbach (1800—1890), dem hervorragendsten Kirchengeschichtschreiber, Verfasser der Hauptwerke: Leben Jesu, Kirchengeschichte (1834), Franz von Assisi. Neben ihm haben als die bedeutendsten unter den protestantischen Darstellern zu gelten: Ferdinand Chr. Baur und Hans von Schubert; unter den katholischen: Döllinger, Franz X. Krauß, Hergenröther.

Von kaum geringerer Bedeutung als die zusammenfassenden Geschichtswerke, die ja erfahrungsmäßig selten länger als für ein Menschengeschlecht Geltung behalten, sind die bleibenden Quellen an Denkwürdigkeiten, Tagebüchern, Briefwechseln usw. großer Männer oder Zuschauer der Geschichte. Wir Deutschen sind hierin viel ärmer als die Franzosen und Engländer, jedoch nicht so arm, wie meist behauptet wird. In neuester Zeit mehren sich die wertvollen Beiträge dieser Art zur Geschichtskunde, und ein Werk wie die Gedanken und Erinnerungen des Fürsten **Otto von Bismarck** (1815—1898), die geschichtlichen Denkwürdigkeiten eines Mannes, der Geschichte gemacht hat wie wenige, besitzt kein anderes Volk, auch nicht die Franzosen in den Aufzeichnungen Napoleons auf St. Helena. Der Tatsachenwert der literarischen Hinterlassenschaft Bismarcks ist mit Recht vielfach bestritten worden; ungleich wichtiger ist ihre Bedeutung als große Prosa. Ähnliches gilt von den Briefen Bismarcks an Braut und Frau, die zu den kostbarsten Bereicherungen unserer Briefliteratur gehören. Sie werden nach Inhalt und Form ihren Platz nicht weit von Goethes und Schillers Briefen behaupten. In manchen dieser Briefe ist Bismarck geradezu ein Dichter in Prosa, so wenn er einmal schreibt (17. 2. 1847):

Über die Kinder, äußre und innre, wie über die kleinen Bäume im Walde, geht der Sturm hinweg, der in den Kronen der alten braust und sie beugt und bricht; wenn sie größer werden, wachsen sie in die Sturmschichten hinein, und ihre Wurzeln müssen kräftiger werden, wenn sie nicht untergehen sollen.

Auch in Bismarcks politischen Briefen: an Roon, Manteuffel, Gerlach usw.

finden sich viele Stellen, die neben ihrer geschichtlichen Bedeutung auf Dauer Anspruch haben als glänzende deutsche Prosa. Und wenn auch seine **Parlamentsreden** (vgl. S. 1155) in der Form, zumal im Satzbau, äußerlich ungelenk scheinen, sie haben eine gewaltige innere Form und eine Eigenkraft des sichtigen Ausdrucks, durch die er als der größte Redner seiner Zeit erscheint. Nietzsche bekannte: „Ich lese seine Reden, als ob ich starken Wein trinke."

Rein künstlerisch steht **Hellmuth von Moltke** (1800—1891) als Meister deutscher Prosa noch höher; ja er kann vielleicht als der einzige tadellose deutsche Prosaschriftsteller seiner Zeit neben Nietzsche gelten. Ein Blick auf hinterlassene Handschriften zeigt, daß auch er die Forderung Nietzsches als berechtigt erkannt hatte: „an einer Seite Prosa wie an einer Bildsäule arbeiten" (vgl. S. 5). Moltkes gesammelte Schriften und Denkwürdigkeiten sind nach Stil und Sprache klassisch. Es wird noch zu wenig gewürdigt, welch reines Deutsch unser Siegsfeldherr geschrieben hat. Ihm hat nichts gefehlt als der Entschluß zur Abfassung eines selbständigen großen Werkes über einen dauernd bedeutenden Stoff, um neben unsern berühmtesten Schriftstellern zu stehen.

Die 1906 erschienenen zwei Bände: **„Kaiser Wilhelms I. Briefe, Reden und Schriften"**, von Ernst Berner, haben nicht nur unsere geschichtlichen Kenntnisse in wichtigen Stücken bereichert, sondern auch den erlauchten Schreiber als einen nicht zu übersehenden Mann der Feder erwiesen. An Klarheit des Gedankens und des Ausdrucks, aber auch an Straffheit der Satzbildung, überhaupt an der wahren Prosakunstform übertraf Kaiser Wilhelm seinen Bruder Friedrich Wilhelm IV., der für sehr viel geistreicher galt. Gute Prosa soll scharf und kurz aussprechen, was der Schreiber denkt und sagen will: dies gelang dem Prinzen und dem Kaiser Wilhelm fast immer musterhaft, während der ihm geistig angeblich so überlegene Bruder in den meisten Fällen mit unendlich viel mehr Worten viel weniger Verständliches sagte. Dies gilt auch für die Reden der beiden so überaus ungleichen Hohenzollernfürsten.

Von geschichtlich wichtigen **Denkwürdigkeiten** in sprachlich annehmbarer Form sind noch zu nennen: die allerdings arg klatschhaften Tagebücher von Karl August Varnhagen von Ense; — die Erinnerungen Eduard von Simsons; — die Denkwürdigkeiten Leopold von Gerlachs und die Briefe des Ministers Manteuffel. Auch das Tagebuchwerk „Graf Bismarck und seine Leute" von Moritz Busch ist zu erwähnen. — Weitere wertvolle Beiträge zur deutschen Geschichte des 19. Jahrhunderts sind: die Denkwürdigkeiten Hermann von Boyens, für die Anfänge des 19. Jahrhunderts unschätzbar; — die acht Bände Aus dem Leben Theodor von Bernhardis; — die Erinnerungen von Ludwig Bamberger, einem unserer kenntnis- und geistreichsten Aufsatzschreiber; — die Lebenserinnerungen Rudolf Delbrücks; — die Denkwürdigkeiten (und Briefe) von Roon, Stosch, Blumenthal, Kraft zu Hohenlohe-Ingelfingen.

Von wichtigen **Briefwechseln** seien herausgehoben: obenan der zwischen Wilhelm I. und Bismarck; dann etwa der zwischen Friedrich Wilhelm IV. und Bunsen. — Literatur- und kulturgeschichtlich von höchstem Werte sind die zum teil schon früher genannten zwischen Storm und Keller, Storm und Mörike, G. Freytag und Treitschke, G. Freytag und Herzog Ernst von Coburg; von diesem gibt es auch Denkwürdigkeiten; die Briefe (und Erinnerungen) Fontanes, die Briefwechsel von R. Wagner, Liszt, Hans von Bülow.

An geschichtlicher Wichtigkeit steht unter den Zeitquellen vornan das leider in keiner Sonderausgabe zugängliche Tagebuch des Kronprinzen Friedrich Wilhelm (in der Deutschen Rundschau vom September 1888).

Zu den bedeutsamsten österreichischen Veröffentlichungen dieser Art gehören die von dem Wiener Alfred von Arneth (1819—1897) herausgegebenen Briefwechsel zwischen Maria Theresia und Marie Antoinette, sowie zwischen dieser, Josef II. und Leopold II. Arneth ist auch der Verfasser des Riesenwerkes „Geschichte der Maria Theresia".



Moltke.
(1800—1891.)

Zu S. 1140.

Drittes Kapitel.

Kultur- und Kunstgeschichte.

„Eine jener allerseltensten Ausnahmen" (von der deutschen „Kulturlosigkeit") nannte Nietzsche ein wenig verhimmelnd seinen Freund **Jakob Burckhardt** aus Basel (1818—1897), den Verfasser des Werkes: „Kultur der Renaissance", wohl des gehaltvollsten Beitrages zur neueren Kulturgeschichte. Es ist eins jener nicht sehr vielen Werke, die gelesen haben muß, wer die Kulturentwicklung der Jahrhunderte vom 14. bis ins 16. nicht bloß kennen, sondern lebendig erfassen will. An Inhaltswert und Gedankenfeinheit wird es schwerlich von einem andern Buche seiner Gattung übertroffen; ein sprachliches Meisterwerk ist es leider keineswegs. Burckhardt schreibt ähnlich wie die von ihm so liebevoll geschilderten Humanisten: in einer deutschlateinischen Mischsprache, aus der er hoffentlich nach einem Menschenalter in gutes Deutsch übersetzt werden wird, um ihn dann vor dem Untergange zu retten.

Neben Burckhardt gebührt ein Ehrenplatz dem Geschichtschreiber **Ferdinand Gregorovius** aus Neidenburg (1821—1891), der aber ebensowohl und fast noch mit mehr Recht unter unsern großen Kulturforschern steht. Seine Hauptwerke sind: Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, Corsica, Wanderjahre in Italien, Lucrezia Borgia, Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter. Er hätte auch unter den erzählenden Dichtern behandelt werden dürfen: sein kleiner Versroman „Euphorion", eine Künstlergeschichte aus dem alten Pompeji, gehört zu den beachtenswerten Dichtungen der Gattung, ist aber in Deutschland viel weniger bekannt als der künstlerisch unbedeutendere Roman von Bulwer über den Untergang Pompejis.

Als Dritter unter den Meistern der Kulturgeschichte ist **Victor Hehn** aus Dorpat (1813—1890) zu nennen, der Verfasser des unheimlich gelehrten und doch lesbaren Buches: Kulturpflanzen und Haustiere, eines Werkes über Italien, der Anekdotensammlung De moribus Ruthenorum (über die Sitten der Russen), eines inhaltlich grauenvollen, doch wohl gehässigen Buches, und einer der besten Schriften zum Verständnis Goethes: Gedanken über Goethe. Entstellt wird auch dieses sonst so schöne Werk durch eine gerade hier doppelt unangenehm wirkende, ganz ungoethische Neigung zur gehässigen Bekrittelung Andersdenkender.

Auf freierer Höhe steht der an Humor so viel reichere **Karl Hillebrand** aus Gießen (1829—1884), einer unserer feinsten Schriftsteller über Gegenstände der Kulturgeschichte. In Frankreich galt er für einen Meister des Französischen; er darf uns auch für einen Meister schöner, klarer deutscher Sprache gelten. Sein Hauptwerk sind die „Zeiten, Völker und Menschen", deren erster Band „Frankreich und die Franzosen" (1874), wohl das beste Buch der ganzen Gattung ist: der Völkerseelenkunde. Sehr beachtenswert sind auch seine „Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers".

Halbvergessen ist schon der Schwabe **Johannes Scherr** aus Rechberg (1817 bis 1886), dessen „Deutsche Kultur- und Sittengeschichte" die Vergangenheit nach vorgefaßten Meinungen und nach ähnlichen Anekdötchen schilderte wie viele sich hoch über Scherr erhaben dünkende Kulturgeschichtschreiber unserer Zeit (vgl. S. 962). Lesbar geblieben ist fast nur sein „Leben Schillers".

Erwähnt sei auch **Heinrich Brugsch** aus Berlin (1827—1894), nicht so sehr wegen seiner gelehrten Werke zur Kunde Egyptens als wegen des anziehenden Buches „Mein Leben und mein Wandern".

Ein prächtiges Buch über egyptische Menschen und Menschlichkeiten ist der „Kampf um die Cheops-Pyramide" von **Max Eyth** (geb. in Kirchheim 1836), dem Verfasser der Erzählungen „Hinter Pflug und Schraubstock", aus denen unsere Nachfahren die Zustände unseres beginnenden Maschinenzeitalters erkennen werden.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts galt der Tiroler **Jakob Fallmerayer**, geb. bei Brixen (1790—1861), für den bedeutendsten Gelehrten der Kulturgeschichte und Völkerkunde; Hebbel verwies ihn „ins goldene Buch der Literatur“. Seine „Fragmente aus dem Orient“ gehören noch heute zu den lesbarsten Büchern ihrer Art, aber nur noch wegen ihres ausgezeichneten Stils; inhaltlich sind sie, ebenso wie seine „Geschichte der Halbinsel Morea im Mittelalter“, durch neuere Forschungen überholt, die seine Grundanschauung, die Neugriechen seien Slawen, als unwissenschaftliche Schrulle erwiesen haben. Fallmerayer ist so recht ein Beweis dafür, daß nur die schöngeschriebenen Werke der Wissenschaft am Leben bleiben, selbst nach der Vernichtung ihres wissenschaftlichen Werkes.

Von den neuesten Pflegern dieses schwierigen und selten gutbeackerten Gebietes muß **Hugo Münsterberg**, geb. 1863 in Danzig, jetzt Professor in Boston, wegen seines vortrefflichen Buches „Die Amerikaner“ (1902) genannt werden. Auch **Max Goldberger**, geb. 1848 in Tarnowitz, verdient wegen seines zeitgeschichtlich wichtigen, aufklärenden und gutgeschriebenen Werkes über Amerika: „Das Land der unbegrenzten Möglichkeiten“ (1904) rühmende Auszeichnung.

Von anderen Erzeugnissen auf diesem Felde seien genannt die „Kulturbilder aus den Vereinigten Staaten“ von **Gustav Diercks**, der auch über Spanien einige sachkundige Bücher geschrieben hat, und „Hundert Jahre Zeitgeist in Deutschland“ von **Julius Duboc** (vgl. S. 942).

Zur Kulturgeschichte des Altertums sind die zwei gelehrtesten und immer noch nicht überholten Werke: „Die Staatshaushaltung der Athener“ (1817) von **August Boeckh** aus Karlsruhe (1785—1865) und die „Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms“ von **Ludwig Friedländer** (geb. 1824 in Königsberg), die grundgelehrte Hauptquelle aller römischen Geschichtsromane von Ebers, Eckstein, Taylor und Anderen. Daneben sei mit Ehren genannt das von großer Belesenheit, Weltbildung und Eigendenken zeugende Buch von **Max Schneidewin** (geb. 1843 in Göttingen): „Die antike Humanität“ (1897). Auch seine kleine philosophische Schrift „Die Unendlichkeit der Welt“ verdient ernste Beachtung um des gedankentiefen Inhalts und der abgeklärten Sprache willen.

Der Schriftstellerjugend von 1883 blieben leider die „Deutschen Schriften“ des Berliners **Paul de Lagarde**, eigentlich Bötticher (1827—1891), unbekannt; sie wirkten erst auf den Nachschub des Jüngsten Deutschlands, den um 1870 geborenen, werden aber noch lange nicht so beachtet, wie sie es durch Gesinnung und eigenkräftigen Stil verdienen. Sein Aufsatz z. B. „Über die Klage, daß der deutschen Jugend der Idealismus fehlt“ (Juli 1885), hätte den jungen Dichtern von dazumal Wasser auf ihre Mühlen geführt. Lagarde sprach aus, was jene fühlten, daß die Zeit für ganz neue Ideale gekommen sei, z. B. in den Sätzen:

> Ihr habt einen Kehricht von Idealen zusammengefegt, und ihr mutet der Jugend zu, wie ein Lumpensammler in diesem Kehricht nach dem zu suchen, was sie brauchen kann. — Sprecht heute das Wort, das heute gesprochen werden muß; sprecht nicht heute, was man gestern gehört, befolgt und dadurch beseitigt hat. — Weitaus das Meiste, mittels dessen die Jugend gebildet werden soll, ist tot und darum der Jugend ein Greuel.

Von sachlichem Wert sind auch die Schriften des Schwaben **Theobald Ziegler**, geb. in Göppingen 1846, besonders sein Hauptwerk: Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts. Es ist beklagenswert, daß dieser kenntnisreiche, ernste Denker ein Mengseldeutsch schreibt, das an Fremdwörterei selbst die schlechtesten Tageszeitungen überbietet.

Mehr schnellen als nachhaltigen Erfolg hatten die Bücher von **Max Nordau** (geb. 1849 in Pest): „Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit“ und „Paradoxe“. Mit Aufwand von viel Geistreichigkeit, aber auch mit vielseitigem Wissen stieß er geräuschvoll offene oder halboffene Türen ein. In seinem Buch „Entartung“ (1893) eiferte er nicht bloß gegen die lächerlichen Auswüchse in den neuzeitlichen Künsten, besonders gegen das alberne

Getue, was sein Recht war, sondern fast noch mehr gegen das wahrhaft Bedeutende, wo es in ganz neuen Formen auftrat. Er glich in dieser Übertreibung einer vortrefflichen Gabe, des gesunden Menschenverstandes, auffallend dem sehr aufgeklärten Berliner Nicolai in seinem ohnmächtigen Kampfe gegen die ihm ja auch entartet scheinenden Dichter des 18. Jahrhunderts. Der gesunde Menschenverstand ist eine der edlen Gottesgaben, die nicht zu allem und jedem, z. B. nicht zum Verständnis für Kunst, hinreichen, und deren Mißbrauch schädlich ist.

Sehr ähnlich den blendenden, aber rasch verpufften Erfolgen Nordaus war die Aufnahme des ihn ablösenden, deutsch erzogenen Engländers **Houston Stewart Chamberlain** aus Portsmouth, geb. 1855. Seine „Grundlagen des 19. Jahrhunderts" (1899) erinnern nicht wenig an Langbehns „Rembrandt als Erzieher": dieselbe rechthaberische Polterei, dasselbe Hinundherhüpfen der Gedanken, deren leitender von der Allüberlegenheit der germanischen Völker nur durch viele Nebelschleier erkennbar wird. Aber dieser deutschgewordene Engländer schreibt glänzend und wirkt dadurch fesselnd auch auf solche Leser, die über den Inhalt je nachdem empört sind oder lachen. Es ist bis auf weiteres das Buch der Mode, von dem behauptet wird, man müsse es gelesen haben, — bis ein anderes Modebuch auch dieses ablösen wird.

Zur **Kunstgeschichte** werden hier nicht erwähnt die zahllosen älteren Werke, von denen kaum eines noch lebendig ist. Zum größten Teil hat dies der Fortschritt der Vervielfältigungskünste bewirkt: die Leser von heute verlangen durchaus, und nicht mit Unrecht, Werke über Kunst mit zahlreichen guten Abbildungen, und solche gab es in älteren Zeiten nur wenige und sehr kostspielige. Lange hat als beherrschendes Hauptwerk für Laien der Grundriß der Kunstgeschichte von **Wilhelm Lübke** gegolten, ein mittelmäßig geschriebenes Buch, das jetzt durch sachlich und sprachlich bessere Darstellungen ersetzt ist. Von den verwirrend vielen neueren Werken seien wenigstens genannt: **Karl Wörmanns** Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker; das Handbuch der Kunstgeschichte von **Anton Springer**; die Geschichte der Malerei von **Woltmann** und **Wörmann**; die Geschichte der modernen Kunst von **Adolf Rosenberg**; die Bücher von **Karl Justi** (geb. in Marburg 1832), dem Verfasser des Meisterwerkes über Winckelmann (vgl. S. 523), zur Kunde von Velasquez, Murillo, Michelangelo. — Auch der kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen, besonders zur Kunst der Renaissance, von **Adolf Philippi** ist hierbei zu gedenken. — Zur Ausbreitung von Kunstkenntnissen der Laienwelt dienen die allerdings untereinander sehr ungleichwertigen „Künstlermonographien", die **Knackfuß** herausgibt, und schöne Sammelwerke wie **E. A. Seemanns** „Berühmte Kunststätten, Meister der Farbe", und andere. — Zu einem Riesenwerk über die Geschichte der deutschen Kunst hatten sich **Dohme, Bode, Falke, Janitschek, Lützow** verbunden.

An den flottgeschriebenen Büchern von **Karl Muther** (geb. 1860 in Ohrdruf), z. B. an seiner „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert" (1893), würde man eine reinere Freude haben, wenn er strenger die Schriftstellerpflicht erfüllte, Entlehntes deutlich erkennbar vom Eigenen zu scheiden.

Aus den jetzt zahllosen Hilfswerken zur Kunstbildung, die ja mehr wert ist als das bloße Kunstwissen, sind herauszuheben die Schriften von **Albert Lichtwarck** in Hamburg: „Die Seele und das Kunstwerk" und „Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken". Und aus der verwirrenden Fülle der ästhetischen Lehrbücher sei als eins der hervorragendsten nach Vischers „Ästhetik" genannt: „Das Wesen der Kunst" (1901) von **Konrad Lange** (geb. 1855 in Göttingen).

Zur Musikgeschichte sind zu nennen: die „Illustrierte Musikgeschichte" von **E. Naumann**, die musikgeschichtlichen Aufsätze von **Philipp Spitta**; als neuestes vortreffliches Werk die Geschichte der Musik von **Karl Storck**. — Von hohem literarischen Reiz sind, abgesehen vom wertvollen Inhalt, die schon genannten **Briefe von Hans von Bülow**.

Viertes Kapitel.

Literaturgeschichte.

Unübersehbar ist die Zahl der kleinen und großen Darstellungen der Literaturgeschichte, besonders der deutschen. Hier können nur solche Werke erwähnt werden, die eine beherrschende oder doch wichtige Rolle gespielt haben oder noch spielen. Ganz vergessen oder kaum noch beachtet sind die einst von ihren Verfassern für äußerst wichtig gehaltenen Bücher von Friedrich Bouterweck, Franz Horn, Joseph Hillebrand, obgleich sie, z. B. die Schriften des letzten, an Urteil und Darstellung keineswegs hinter den berühmtesten neueren Literaturgeschichten zurückstehen. Nach der schon erwähnten deutschen Literaturgeschichte von W. Menzel (vgl. S. 873) errang sich das Hauptwerk von Georg Gottfried **Gervinus** aus Darmstadt (1805—1871): „Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen" (von 1835 bis 1842) eine überragende Geltung, die erst seit zwei Jahrzehnten fast erloschen ist. Mit ungleich größerem Wissen als Menzel, aber mit kaum größerem Verständnis für den Wesenskern der Poesie, saß der durch und durch undichterische, ja überhaupt musenlose Gervinus zu Gericht über alle deutschen Dichter eines Jahrtausends und eröffnete jenes literaturgeschichtliche Gerichtsverfahren, bei dem der Schreiber in einer Person Ankläger, Untersuchungsführer und Richter ist, der Dichter niemals selbst zum Worte kommt, ihm auch kein Verteidiger aus der Zahl seiner Gleichen gegönnt wird. Gervinus hat nie gezweifelt, daß er, der Unkünstler, berufen sei, über die letzten Geheimnisse der Kunstschöpfung abzuurteilen. Grillparzer schrieb nach dem Lesen jener gelehrten, aber gähnend öden Literaturgeschichte in sein Tagebuch: „Er versteht von seinem Gegenstande (Poesie) nicht das Geringste."

Sein Erbe, aber nicht an Wissen, war **Julian Schmidt** aus Marienwerder (1818 bis 1886), dem jedes Recht abging, über Kunst zu reden, da ihm nicht nur der Kunstsinn, sondern vor allem die liebende Teilnahme an den Menschen der Kunst und ihren Schöpfungen mangelte, ja der nicht einmal, wie doch Gervinus getan, gewissenhaft die Werke las, über die er dann mit einem seine Unwissenheit verschleiernden, überbilderreich schillernden Stil urteilte. Lassalle machte für etwa zehn Jahre diesem Unfug ein Ende (vgl. S. 1154); dann aber mußte Paul Lindau den unverbesserlichen Julian Schmidt zum zweiten Mal züchtigen.

Ein gutes Buch, trotz einseitiger Parteistellung, war und ist noch heut in seiner ursprünglichen Fassung die deutsche Literaturgeschichte des Hessen **August Vilmar** aus Solz (1800—1868), der außer dem reichen Wissen auch Verständnis und die wichtigste Voraussetzung für jeden Kunstschreiber: Liebe für echte Kunst, besaß. — Ähnliches gilt von dem vierbändigen Werke des Schweizers **Heinrich Kurz** (1805—1873), der durch ausgiebige Proben den Dichtern selbst ihr Recht ließ, anstatt immerfort selbstherrlich über sie hinwegzureden. — Für die Literatur des 19. Jahrhunderts hat die Darstellung mit reichen Proben **Ludwig Salomon** (geb. 1844) mit gutem Erfolge versucht.

Das vorbildliche Meisterwerk aber der Verlebendigung künstlerischer Vergangenheit ist bis heute geblieben die „Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts" (1856 bis 1870) von **Hermann Hettner** (1821—1882) aus Goldberg in Schlesien. Hettner geht von der gründlichsten Kenntnis seines Gegenstandes aus, maßt nicht sich ausschließlich das Zeugen- und Richteramt an, führt nicht ununterbrochen allein das Wort, sondern belegt, was er sagt, durch die urkundlichen Zeugnisse der Schriftsteller und ihrer Zeitgenossen. Man könnte diese Darstellungsform die der *bescheidenen Literaturgeschichte* nennen und die Beliebtheit jenes schönen Werkes bis in unsere Tage dadurch erklären, daß Hettner mit seinem Verfahren den Geschmack gerade der gebildeteten Literaturfreunde getroffen hatte.

Nach Hettner begann eine neue Betrachtungs- und Darstellungsweise der Literaturgeschichte, die am besten durch zwei Aussprüche unserer Klassiker gekennzeichnet wird. Über

das „Ausspüren der Quellen, woher ein berühmter Mann seine Kultur hat“, heißt es bei Goethe zu Eckermann:

> Das ist sehr lächerlich; man könnte ebenso gut einen wohlgenährten Mann nach den Ochsen, Schafen und Schweinen fragen, die er gegessen, und die ihm Kräfte gegeben. Wir bringen wohl Fähigkeiten mit, aber unsere Entwickelung verdanken wir tausend Einwirkungen einer großen Welt, aus der wir uns aneignen, was wir können und was uns gemäß ist.

Und Keller schreibt einmal an Storm über die „Scherersche Germanistenschule“, daß sie „auch bei den Lebenden das Gras wachsen hört und besser wissen will, woher und wie sie leben und schaffen, als diese selbst“. Der Begründer dieser Schule war Wilhelm Scherer (1841—1886) aus Schönborn (Österreich), dessen Geschichte der deutschen Literatur (1883) den Vorzug vor den meisten früheren, selbst vor der von Gervinus, hatte, auf peinlich genauer Erforschung der erforschbaren Tatsachen zu ruhen, aber an dem Kernfehler litt, sich nicht mit der Feststellung der Tatsachen und einem besonnenen Urteil über Wesen und Wert der Dichtungen zu begnügen, sondern sich und dem Leser vorspiegelte, die Gelehrsamkeit vermöge in das Geheimnis der Kunstschöpfung zu dringen, ähnlich wie einige durch die Entdeckungen der Naturwissenschaft verblendete Forscher sich einreden, sie könnten durch das Mikroskop bis hinter das Welträtsel des Werdens blicken. Seit Scherers Wirken begegnen wir auch bei den durchaus poesielosen unter den Gelehrten der Leidenschaft, über deren Keime sich schon Goethe beklagte: „daß man, fast mehr als auf den Genuß eines Werkes, auf die Art, wie es entstanden, begierig scheint und daher die eigentlichen Anlässe, woraus sich jenes entwickelt, zu erfahren wünscht.“

Was den Dichtern selbst nur selten möglich ist: die „Keimzelle“ ihrer Schöpfung zu kennen, — einigen neuesten „Germanisten“ ist dies eine Kleinigkeit. Ihr Entzücken besteht in der Aufspürung irgend einer zeitgenössischen Gestalt, eines Zuges, eines Verses, ja nur eines Wortes bei einem Andern, die dann als „Quellen“ für ein Kunstwerk gelten. Mehr und mehr haben sich durch Scherers Beispiel die ewig unverrückbaren Grenzen zwischen Kunstschaffen und Kunstschreiben verschoben. Nach Scherers Vorgang wird mit nie zuvor dagewesener Überhebung auch von völlig unkünstlerischen Menschen geredet über die Notwendigkeit einer „nachschaffenden Interpretation“. Mit feierlichem Ernst wird von dieser Schule verkündet: „Wollen wir der Literatur unserer Zeit wahrhaft gerecht werden, so gilt es, zu den Geheimnissen der dichterischen Produktion selbst vorzudringen“ — was bekanntlich für Gelehrte ein Kinderspiel ist —, und man rühmt sich, „ein durch positives Nachschaffen gewonnenes Bild der Dichtung“ zu geben. Die Dichter haben sich diese Überhebung der Gelehrten viel zu lange gefallen lassen, die ja im Kerne nichts andres ist als die Einbildung des Nichtdichters, eigentlich auf gleicher Stufe mit dem Dichter zu stehen, nur durch einen kleinen Unterschied der Form von ihm getrennt. Manche dieser Gelehrten forschen unablässig in ihrem Goethe, lesen aber an allen Stellen vorbei, die wie eine Vorahnung ihrer Tätigkeit klingen, z. B. an dem Ausspruche schon des sehr jungen Goethe über die Neigung, von den Geheimnissen, „an welche nur der tieffühlendste Geist mit Ahndungen zu reichen vermag, in den Tag hinein zu räsonnieren“, und an den gröbsten Versen des zürnenden Olympiers: „Fort und wieder zu dieser Stunde“, die auf S. 683 stehen.

Auch von einem Neueren, der etwas davon versteht, überdies einstmals selbst ein Philologe war, rührt ein kräftig Sprüchlein her:

> Wer nie ein Stück Poet gewesen,
> Wie dräng' er in den Geist des Dichters ein?
> Mit Shakespeare Aeschylus zu lesen,
> Müßt' eine herrliche Sache sein. (Paul Heyse.)

Eine allerjüngste Entwicklungsstufe der deutschen Literaturgeschichte verdient etwas eingehendere Betrachtung, weil sie als die Frucht einer gemeingefährlichen Verirrung

gelten kann: der lieblosen, ja gehässigen Nörgelgeschichte gegen die Literatur. Bierbaum hat auf diese neueste Blüte unserer Wissenschaft die schlagenden Verse gedichtet:

Deutsche Literaturgeschichte.
Sie entspringt der Abschreckungstheorie:
Daß nie ein Deutscher mehr dichte.

Bis dahin hatte man sich mit den sachlichen „Quellen" dichterischer Schöpfungen begnügt; Richard Meyer heißt der Literaturforscher, der auch körperliche Erscheinungen: Bartform, große oder kleine Augen, Brille oder Nichtbrille, Kurz- oder Weitsichtigkeit, Farbe, Länge oder Kürze der Haare, Kleiderschnitt, Halsbindenknoten, Weingeschmack und dergleichen zur hämischen Erklärung von Dichterwerken heranzieht. Er erläßt z. B. in seiner „Geschichte der Literatur des 19. Jahrhunderts" hinter irgend einem lebenden Dichter einen Steckbrief als dem „kleinen Herrn mit dem wohlgepflegten rotblonden Bart, den zwinkernden Äugelchen unter der goldenen Brille", oder erklärt die dichterische Verwandtschaft zwischen Hamerling und Jordan grundgelehrt durch: „äußerliche Ähnlichkeit, hochgewachsene Gestalten mit auffallend länglichen Gesichtern, deren Schnitt lange, weiße, schlichte Haare und ein kleiner Schnurrbart mit ‚Fliege' noch mehr hervorheben". Bis auf Meyer gehörte es zu den Anfangsgründen der Wohlerzogenheit auch in der Philologie, sich nicht über körperliche Eigenheiten oder Schwächen von Mitmenschen aufzuhalten, geschweige denn daraus Geisteswerke zu erklären. Man stelle sich vor, die Schriftsteller kehrten diesen Spieß gegen die persönliche Erscheinung der Philologen. Lessings schonungslose Verurteilung dieses „Klotzianismus" lese man auf S. 423 nach!

Meyers Sonderart besteht aber noch in etwas anderm: mit wohlgefällig gespreizter Überhebung erdreistet er sich, angesehene, ihm an Kunstwissen und -Können zehnfach überlegene Schriftsteller wegen ihrer angeblich mangelhaften fremdsprachlichen Kenntnisse zu schulmeistern. Er wirft Spielhagen und Anderen Fehler im Französischen und Italienischen vor, höhnt über Ossip Schubins „zahllose Fremdwörter und jockeymäßigen Jargon", ist aber selbst der unerträglichste Fremdwörtler unter den lebenden Germanisten. Die Fremdwörtlerei ist geradezu seine „charakteristische note personelle", um wörtlich seine Sprache zu reden. Seine Sucht, Kenntnisse lebender Fremdsprachen zur Schau zu stellen — „Schriftstellerei für Parvenüs" nennt er sie selbst, nämlich bei Anderen —, rächt sich an ihm verdientermaßen dadurch, daß sein eigener „jockeymäßiger Jargon" aus französischen, italienischen und sonstigen Brocken ähnlich wie bei der Eschstruth, der Ballestrem usw. von groben Schnitzern wimmelt, wohingegen Ossip Schubin ihre fremdsprachlichen Brocken wenigstens richtig schreibt. Wie Lessing über Fremdwörtler dieser Gattung geurteilt haben würde, das steht unübertrefflich auf S. 431.

Auf der Höhe seiner Wissenschaft steht der Literaturforscher **Erich Schmidt** aus Jena, geb. 1853, der Verfasser eines ausgezeichneten Werkes über Lessing, vieler wertvoller kleinerer Arbeiten, der beste Herausgeber Kleists, Verfasser der schönen Jugendschrift „Richardson, Rousseau und Goethe". In den seltenen Fällen, die ihn zu fremdsprachlichen Anführungen zwingen, schreibt er nur nieder, was er genau weiß. Sein Stil leidet daran, daß er bei den Lesern sein eigenes reiches Wissen voraussetzt, deshalb oft nur andeutet, wo klar ausgesprochen werden muß „das, was ist". Für Erich Schmidt machte selbst der mit seiner Schule, der Schererschen, sehr unzufriedene Gottfried Keller eine rühmliche Ausnahme, indem er an ihm „ein frisches, unparteiisches und doch wohlwollendes Wesen" rühmte, welchem Urteil Storm beipflichtete.

Mit Erich Schmidt sind wir bei der Goethe-Philologie angelangt, zu deren Zierden er, der Entdecker des „Urfaust", gehört. Es ist über diesen Zweig der Literaturforschung schon soviel Böses gesagt worden, daß nicht mehr viel zu sagen übrig bleibt. „Ein großer Mann verdammt eben die Andern, ihn zu explizieren" (Hegel). Äußerungen der Empörung von Goethe selbst gegen widerliche Ausartungen der Forschung stehen an

verschiedenen Stellen dieses Buches, denen noch beigesellt werde eine der frühesten: „Sieh, Lieber, was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist, die Reproduzierung der Welt um mich, die innere Welt, das bleibt ewig Geheimnis, Gott sei Dank!" (an Fritz Jacobi 1774). Und Keller schalt in einem Brief an Geiger: „Es existiert eine Art Muckertum im Goethe-Kultus, das nicht von Produzierenden, sondern von wirklichen Philistern betrieben wird." Die Philister in der Goethe-Forschung bleiben hier ungenannt, z. B. die Verfasser ganzer Bände über ein Gedicht wie das Heideröslein, und es seien nur unter Anerkennung ihrer Verdienste um die bessere Kenntnis dessen, was wirklich von Goethe zu wissen frommt, kurz erwähnt: Kuno Fischer wegen seines Faust-Buches, das allerdings dem von Vischer nachsteht; Otto Pniower, der spürsinnige Verfasser eines erschöpfenden Quellenwerkes zum Faust; Philipp Stein, der Herausgeber der unentbehrlichen achtbändigen Auswahl von Goethes Briefen.

Dazu kommen einige schon an andern Stellen erwähnte Goethe-Forscher. Auch Hermann Grimm aus Kassel (1828—1902), Wilhelm Grimms Sohn, muß hier genannt werden wegen seiner Vorlesungen über Goethe (1876), seines am ehesten Dauer versprechenden Werkes, dessen Stil die ganze Stufenleiter vom Erhabenen und Schönen bis zum Unerträglichen der Manier gewordenen kunstlosen Kurzatmigkeit durchschreitet. Grimms dichterische Versuche im Roman und in der Novelle haben keine bleibende Bedeutung: sie sind Arbeiten eines sehr gebildeten Schriftstellers und Nachfühlers dichterischer Schöpfung, der selbst kein Dichter war.

Dankbar erwähnt sei der Herausgeber des Goethe-Jahrbuches Ludwig Geiger, der Verfasser der in ihrer Kürze trefflichen Einleitung zu einer der billigsten und besten Gesamtausgaben Goethes (in dem für unsere Klassiker so wichtig gewordenen Verlage von Max Hesse in Leipzig).

Von den natürlich zahllosen Bearbeitern aller Haupt- und Nebengebiete der Deutschen und der fremden Literaturen seien außer den schon früher genannten und außer dem allbekannten „Grundriß" von Goedeke noch aufgeführt von älteren Schriftstellern: Adolf Stahr wegen seines noch immer lesenswerten Buches über Lessing; — Karl Werder, der feine Erklärer von Shakespeares Hamlet und Macbeth; — Erwin Rohde, der Geschichtschreiber des griechischen Romans; — Rudolf Haym, der Darsteller der älteren Romantik; — Wilhelm Dilthey, dessen jüngstes Buch Das Erlebnis und die Dichtung zu den bedeutsamsten Förderungen der Literaturwissenschaft gehört; — Felix Bobertag, der Verfasser der ausgezeichneten Geschichte des deutschen Romans.

Von den jüngeren Literaturgelehrten, die auch schreiben können, seien genannt: der so jung gestorbene Heinrich von Stein (1857—1887), dessen kleines Buch über Goethe und Schiller schwer wiegt; — der vor der Beendigung seines schönen Werkes über Goethe gestorbene Bielschowsky; — Otto Brahm, der Darsteller Kellers, Kleists, Schillers; — Hellmuth Mielke, dessen „Deutscher Roman des 19. Jahrhunderts" ein trefflicher Wegweiser in dem Urwald neuerer Erzählungskunst ist. — Karl Borinski hat sich durch seine „Poetik der Renaissance" und eine geschichtliche Übersicht der deutschen Literatur seit Luther einen guten Namen gemacht. — Franz Servaes, der sich auch im Drama versuchte, hat ein paar schöne Bücher über Fontane und Kleist geschrieben. — Mehr zur Fachliteratur gehören die wichtigen Arbeiten von Max Koch (z. B. über Immermann), August Sauer (über die Stürmer und Dränger, den Göttinger Dichterbund, Ludwig, Hölderlin), Jakob Minor (Neuhochdeutsche Metrik, Goethes Faust, Schillers Leben), Waldemar Kawerau, dem Verfasser einer guten Schrift über Sudermann, Alois Brandl (Leben Shakespeares). Außerhalb der Berufswissenschaft stehen einige feine Schriftsteller über Literatur: Hans Lindau, Sigmund Schott, auch Lublinski — trotz seinem Fremdwörterdeutsch, für das es leider noch kein Wörterbuch gibt, z. B. für „Ipsissimosität"; — Anton Bettelheim, der Herausgeber der schönen Sammlung „Geisteshelden"; — Gustav Karpeles, der beste Kenner Heines; — Alfred von Berger wegen seiner „Dramaturgischen

Vorträge"; — der leider mit seinem großen Werk über Schiller nicht fertig werdende **Weltrich**; — **Hermann Conrad**, der Umarbeiter des Schlegelschen Shakespeare, von dem wir ein großes Werk über den englischen Weltdichter zu erwarten haben.

Nicht unerwähnt darf hier bleiben das Hauptwerk über das deutsche Theater: Geschichte der deutschen Schauspielkunst von **Eduard Devrient** aus Berlin (1801—1877), das soeben in einer neuen Ausgabe erscheint.

Von den Darstellern der deutschen Literatur der neuesten Zeit ist zu nennen **Eugen Wolff** (vgl. S. 1012) wegen seiner „Geschichte der deutschen Literatur in der Gegenwart" (1896), eines der ersten Versuche, der jüngstdeutschen Literaturzeit beizukommen. — Die Darstellung der „Deutschen Dichtung der Gegenwart" (Die Alten und die Jungen) von **Adolf Bartels** setzt, wie so viele Bücher dieser Art, die genaue Kenntnis des Gegenstandes voraus: nicht die kleinste Beweisprobe wird gegeben, der Verfasser führt ganz allein das Wort. Bartels hat Urteil und Geschmack, soweit er die Dichter nur nach ihren Werken, nicht nach ihrer tatsächlichen oder vermuteten ganzen, halben oder viertel Zugehörigkeit zu dieser oder jener Rasse würdigt und nicht von der krankhaften, ja „dekadenten" Neigung befangen ist, die meisten jungen, ganz vergnügten Schriftsteller des letzten Menschenalters für krank oder, wie er regelmäßig schreibt, „dekadent" zu halten. Überdies gehört auch er zu denen, die über Literatur schreiben ohne ein Fünkchen Wohlwollen oder gar Liebe, vielmehr mit galligster Verbitterung. Warum nur Schriftsteller mit solcher Gemütsverfassung sich nicht lieber mit Düngerchemie, Verbrechertum oder ansteckenden Krankheiten beschäftigen? Viel erfreulicher ist sein Geschichtsroman „Die Dithmarscher" (1898), der als ein tüchtiges Stück bodenständiger Dichtung bekannter zu werden verdient.

Fünftes Kapitel.

Philosophie und Religion.

Es ist nicht sicher, ob **Hegel** (vgl. S. 702) wirklich das Wort gesprochen hat: „Von meinen Schülern hat mich nur einer verstanden, und der hat mich mißverstanden"; aber gesprochen oder nicht, es drückt schlagend aus, was jeder Leser seiner Schriften empfindet. Die Sprache der deutschen **Philosophie** ist mit wenigen um so rühmenswerteren Ausnahmen, nicht nur künstlerisch wertlos, ja oft grammatisch fehlerhaft, sondern selbst für den gebildeten Leser unverständlich. Gerade die Wissenschaft, die der äußersten Klarheit bedarf, legt es bei uns sprachlich darauf an, Unklarheit zu erzeugen. Daß einer der Hauptgründe außer dem Kastendünkel und der sprachkünstlerischen Unfähigkeit, die Unklarheit des Denkens ist, braucht nicht bewiesen zu werden. Schopenhauer, einer unserer gemeinverständlichsten und doch wahrlich nicht flachen Philosophen, hat alles hiervon zu Sagende in seinem Aufsatz „Über Schriftstellerei und Stil" unübertrefflich gesagt:

> Wir sehen jeden wirklichen Denker bemüht, seine Gedanken so rein, deutlich, sicher und kurz wie nur möglich auszusprechen. Demgemäß ist Simplizität stets ein Merkmal nicht allein der Wahrheit, sondern auch des Genies gewesen.
>
> Am längsten hält die Maske der Unverständlichkeit voe, jedoch nur in Deutschland, als wo sie, von Fichte eingeführt, von Schelling vervollkommnet (vgl. S. 727), endlich in Hegel ihren höchsten Klimax erreicht hat: stets mit glücklichstem Erfolge. Und doch ist *nichts leichtee, als so zu scheeiben, daß kein Mensch es versteht*; wie nichts schwerer, als bedeutende Gedanken so auszudrücken, daß jeder sie verstehen muß.
>
> Wie behauptet wird, ein guter Koch könne sogar eine harte Schuhsohle genießbae herrichten, so kann ein gutee Schriftsteller den trockensten Gegenstand unterhaltend machen.

Dies geschieht in Frankreich und England; in Deutschland gilt dies für „unwissenschafilich".

Die Stufenleiter der Unverständlichkeit, die Schopenhauer für unsere drei klassischen Philosophen nach Kant aufstellte, trifft zu; fraglich kann höchstens bleiben, ob nicht Schelling doch noch unverständlicher schrieb als Hegel. Für Fichte als Schriftsteller muß jedenfalls eine Ausnahme zu Gunsten seiner „Reden an die deutsche Nation" (vgl. S. 740) gemacht werden.



Schopenhauer.
(1788—1860.)

Zu S. 1149.

Ein besserer Schriftsteller als Schelling und Hegel war **Johann Friedrich Herbart** aus Oldenburg (1776—1841), dessen Werke zur Erziehungslehre (Pädagogik, 1806, usw.) noch heute gelesen und verstanden werden.

Nur vorübergehend wurde in den letzten Jahren durch Nietzsche der Philosoph ein wenig in der Beliebtheit zurückgedrängt, der unzweifelhaft der meistgelesene von allen deutschen philosophischen Schriftstellern ist: **Artur Schopenhauer** aus Danzig (22. Februar 1788 bis 21. September 1860), der Sohn der einst sehr gefeierten Romanschriftstellerin Johanna Schopenhauer. Schon den jungen Philosophen nannte Goethe (vgl. auch S. 677) den „schwer zu erkennenden", zweifelte, „ob ihn die Herren vom Metier in ihrer Gilde passieren lassen würden", meinte aber schließlich: „Ich finde ihn geistreich" (an Knebel, 24. Nov. 1813). Sein Hauptwerk Die Welt als Wille und Vorstellung erschien 1819 und wurde damals wenig beachtet. Es kam wirklich so, wie Goethe gefürchtet hatte: die Zunft ließ den Philosophen nicht passieren, der sich unterstand, selbst bei Untersuchungen über die letzten Fragen mit sehr wenig gelehrten Schulworten auszukommen, durchweg verständlich zu schreiben und die Langeweile nicht für eine Bedingung der Wissenschaftlichkeit zu halten. Erst nach mehr als 30 Jahren wurde Schopenhauer, zum Glück noch bei Lebzeiten, entdeckt: durch Julius Frauenstädts „Briefe über die Schopenhauersche Philosophie" (1854). Seine wahre Berühmtheit, fast möchte man sagen Volkstümlichkeit, allerdings nur bei den Gebildeten, trugen ihm aber doch erst die Parerga und Paralipomena (Beiwerke und Überbleibsel) ein, deren inhaltlicher Reiz und überaus geistreiche Sprache selbst Ungelehrte den abgeschmackten gelehrten Titel übersehen ließen. Sie sind für die Mehrzahl der Verehrer Schopenhauers das Buch, das seinen dauernden Ruhm begründet. Die Aufsätze über die Universitätsphilosophie, Von dem was Einer ist, Von dem was Einer vorstellt, Über den Selbstmord, Über Schriftstellerei und Stil, Über Lesen und Bücher sind auch solchen Lesern bekannt, die sonst nie ein philosophisches Buch anrühren. Das Merkwürdige an seiner echten, d. h. auf Kenntnis beruhenden Berühmtheit ist die Widerwilligkeit, mit der man ihn bewundert. Schopenhauer, „der Mann mit dem Stierkopf auf breitem Nacken" (Gutzkow), ist ein Polterer, so recht der ewig knurrende, unbeweibt alternde Mann, den schon Keller, gerade hierin sehr sachkundig, „jähzornig und schimpfsüchtig" genannt hat, — im Grunde ein Schriftsteller ohne Liebe. Seine Sprache ist mehr geistvoll und klar als rein. Er schimpft auf Fremdwörter wie „Realität" und stellt mit Recht „Wirklichkeit" höher; dann wieder poltert er gegen die Verteidiger der Sprachreinheit, schimpft „über die Verhunzung der deutschen Sprache", stellt das zuerst von ihm so bezeichnete „Zeitungsdeutsch" an den Pranger, macht sich aber selbst ein wenig lächerlich durch seine von Unkenntnis des Sprachlebens zeugende Schulmeisterei. Eigensinnig fordert er „italiänisch" statt „italienisch", schilt auf unbedenkliche Neubildungen wie „selbstverständlich", denn es müsse heißen „von selbst verständlich", auf „Hochschulen" statt „Hohe Schulen", und ärgert uns durch diese pedantischen Nörgeleien. Sein grimmigster Haß galt den Wortverkürzern: so schimpfte er auf Mephisto statt Mephistopheles und übersah, daß Goethe selbst gelegentlich Mephisto geschrieben hatte.

Schopenhauers Einfluß auf die Literatur ist schwer nachzuweisen. In dem Jahrzehnt, das man als die Zeit des politischen Pessimismus bezeichnen kann, in den fünfziger Jahren, war er so gut wie unbekannt, und in den sechziger Jahren, der eigentlichen Schopenhauer-Modezeit, hatte Deutschland keine Zeit zum Pessimismus. Heute gilt Schopenhauers Ruhm überwiegend dem geistreichen Prosaschriftsteller über manche wichtige Frage des Menschenlebens und der Geistesbildung, aber er ist doch nur Wenigen „der letzte Deutsche, der in Betracht kommt", wie ihn Nietzsche überschwänglich genannt hat.

Unter den vielgelesenen Philosophen neuerer Zeit, die in eine Geschichte der deutschen Prosa gehören, steht **Eduard von Hartmann** (geb. in Berlin 1842) obenan. Sein Hauptwerk: „Die Philosophie des Unbewußten" (1869) war eine zeitlang sogar ein

Modebuch, das auch Laien wieder an das Lesen philosophischer Schriften gewöhnte. Ob Hartmanns Philosophie neu und tief war, steht hier nicht in Frage; jedenfalls besaß er die Kunst, seine Gedanken in klarem und gutem Deutsch auszusprechen. Es verdient angemerkt zu werden, daß er aus dem Beruf hervorgegangen war, der sich in Deutschland wohl der klarsten Sprache bedient, der auch das Buch mit dem klarsten Deutsch, das „Exerzierreglement“ hervorgebracht hat: aus dem Offizierstande.

Lebende oder bis in unser Zeitalter ragende deutsche Philosophen, die lesbares Deutsch schreiben, sind ferner: **Eugen Dühring**, geb. 1833 in Berlin, ein blinder Mann, dessen Stil, allerdings bei großer Heftigkeit, von leuchtender innerer Klarheit zeugt, einer der besten Hasser unter unsern Schriftstellern; — **Hermann Lotze** aus Bautzen (1817—1880), dessen „Mikrokosmos“ (1856—1864) zur klassischen Philosophieprosa gehört; — **Wilhelm Wundt**, geb. 1832 in Neckarau, der es sogar fertig brachte, ein lesbares Werk über Logik in schönem Deutsch zu schreiben und dessen Arbeiten zur Psychologie und Völkerpsychologie Dauer versprechen. — Auch **Friedrich Paulsen** (geb. 1846 in Langenhorn), der Verfasser der „Ethik“ (1889) und einiger ausgezeichneter Schriften über höheres Schulwesen, zählt ernsthaft mit unter den Prosaschriftstellern, die es der Wissenschaft nicht für unwürdig halten, ihre Ergebnisse in edler Form mitzuteilen. — Ein gutgeschriebenes Buchwerk ist auch die „Geschichte des Materialismus“ von **Friedrich Lange** aus Wald bei Solingen (1802—1875), das Hauptwerk über den Gegenstand.

Paul Deussen (geb. 1845 in Oberdreie), zur Zeit der hervorragendste Kenner und Darsteller der indischen Philosophie, hat bis jetzt leider nur den ersten Band seiner „Allgemeinen Geschichte der Philosophie“ vollendet, nach Inhalt und Form eins der besten Bücher seiner Art. Auch seiner wertvollen „Erinnerungen an Friedrich Nietzsche“ ist zu gedenken. — Schade, daß **Georg Simmel**, geb. 1858 in Berlin, der geistreichste unter unsern lebenden jüngeren Philosophen, der Verfasser der „Probleme der Geschichtsphilosophie“, ebenso unreines Deutsch wie verwickelten Zierstil schreibt; zukünftigen Lesern von Geschmack wird er dadurch unzugänglich sein.

Von den Werken zur Philosophie und Geschichte der **Religion** können hier nur einige der allerbedeutendsten Erwähnung finden, vornehmlich solche, die durch ihren schriftstellerischen Wert auch nach dem Erlöschen ihrer Zeitwirkung noch Geltung behaupten. Obenan steht das vielleicht einflußreichste Buch des 19. Jahrhunderts: Das Leben Jesu (1835) von **David Friedrich Strauß** aus Ludwigsburg (1808—1874). Es ist nicht annähernd so viel gelesen worden, nicht einmal in Deutschland, wie Renans gleichnamiges Buch; daß es aber für dieses, ja für die ganze neuere wissenschaftliche Erforschung der Urgeschichte des Christentums die Grundlage bildet, ist unbezweifelbar. Es war keineswegs Straußens bestgeschriebenes Buch; seinen Kunststil fand er erst später. Schriftstellerisch viel höher stehen seine Arbeiten über Gegenstände der Literatur: Frischlin, Hutten, Lessings Nathan. Sein Meisterwerk aber sind seine Vorlesungen über Voltaire, eine der schönsten Lebensdarstellungen in deutscher Sprache. Auch seine Bearbeitung des Lebens Jesu „für das deutsche Volk“ gehört zu unsrer besten Prosa. Unklar und schrullenhaft ist sein letztes größeres Werk: Der alte und der neue Glaube (1872), das kaum geringeren Lärm erregte als sein erstes. Erwähnung verdienen auch Straußens Gedichte, aus denen eine Probe hierher gehört:

Letzter Hauch.

Wem ich dieses klage,
Weiß, ich klage nicht;
Der ich dieses sage,
Fühlt, ich zage nicht.

Heute heißt's verglimmen,
Wie ein Licht verglimmt,
In der Luft verschwimmen,
Wie ein Ton verschwimmt.

Möge schwach wie immer,
Aber hell und rein
Dieser letzte Schimmer,
Dieser Ton nur sein.

Überraschen wird es manchen, daß Strauß, nicht Ibsen, der erste Präger des Wortes „Das Wunderbare“ war; genau im Ibsenschen Sinne steht es schon in Straußens Aufsatz über Justinus Kerner.

Auf die Gebildeten und Halbgebildeten hat beinah so stark wie Strauß gewirkt **Ludwig Feuerbach** aus Landshut (1804—1872) durch seine Hauptwerke: Das Wesen des Christentums (1841) und Das Wesen der Religion (1845). Es war nicht bloß der Inhalt dieser aufregenden Bücher: der Versuch der Zerstörung des ganzen bis dahin geltenden Christus- und Gottesglaubens; es war reichlich ebenso sehr ihr hinreißender Stil und ihre Gemeinverständlichkeit, die in Deutschland und weit darüber hinaus eine noch heute nicht zur Ruhe gekommene Bewegung der Geister erzeugte. Die englische Dichterin George Eliot verdankte eingestandenermaßen ihre eigentliche Romanrichtung jenen Büchern. Auch Gottfried Keller gelangte durch Feuerbachs Vorlesungen in Heidelberg zu seiner religiösen Weltanschauung.

Kein späteres Werk dieses Gebietes hat eine gleiche Wirkung getan, auch nicht das bedeutendste aus neuerer Zeit: Das Wesen des Christentums (1900) von **Adolf Harnack** (geb. 1851 in Dorpat), das Buch eines Gelehrten, der zugleich einer unserer guten Schriftsteller ist.

Sechstes Kapitel.

Naturkunde und Sprachwissenschaft.

Wer war einst berühmter als **Alexander von Humboldt** aus Berlin (1769—1859), der Weltreisende, der umfassendste Naturforscher, der wohl je gelebt hat? Goethe rühmte von ihm: „Er gleicht einem Brunnen mit vielen Röhren, wo man überall nur Gefäße unterzuhalten braucht, und wo es uns immer erquicklich und unerschöpflich entgegenströmt." Sein Kosmos (1845—1858) galt einst als das naturwissenschaftliche Werk, dessen Kenntnis für jeden Gebildeten unerläßlich war. Er wird nur noch wenig gelesen, obgleich er ein gutgeschriebenes Buch ist, unvergleichlich besser geschrieben als die meisten neueren, augenblicklich viel bekannteren Werke der Gattung. Dennoch versinkt er, weil er eben nur gutgeschrieben ist, keines der bleibenden Kunstwerke der Prosa. Er kann als Musterbeispiel für die rettungslose Vergänglichkeit selbst der wertvollsten wissenschaftlichen Literatur dienen und jeden nichtschöpferischen Schriftsteller zur Bescheidenheit mahnen. — Nach Humboldts Tode erregte vorübergehendes Aufsehen sein Briefwechsel mit Varnhagen wegen des boshaften Klatsches; heut ist auch der beinah vergessen.

Als schriftstellerisch hervorragende Werke sind zu nennen alle Bücher von **Gustav Fechner** aus Muskau (1801—1887). Mehr um ihres dichterischen als ihres wissenschaftlichen Wertes willen sind bis heute lebendig geblieben: Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen (1848) und Das Büchlein vom Leben nach dem Tode. Diesem sind „Gedichte" (von „Mises") beigefügt, unter denen einige geistreich humoristische zu den besten ihrer Gattung gehören.

Was **Hermann von Helmholtz** aus Potsdam (1812—1894), der Verfasser der Schriften: „Über die Erhaltung der Kraft, Beschreibung eines Augenspiegels, Über das Sehen, Lehre von den Tonempfindungen" usw. für die Wissenschaft bedeutet, braucht hier nicht auseinandergesetzt zu werden. Welch ein vortrefflicher Schriftsteller er gewesen, mit der bei Männern der Wissenschaft so seltenen Gabe, sich leichtfaßlich auch für Laien auszudrücken, zeigen besonders seine „Vorträge und Reden".

In hohem Grade besaß diese Gabe auch **Ludwig Büchner** aus Darmstadt (1824 bis 1904), dessen Werk „Kraft und Stoff" (1855) bis vor kurzem eines der meistgelesenen Werke zur volkstümlichen Naturwissenschaft war. Es ist schließlich doch an seiner Seichtheit zugrunde gegangen. — Auch die viel geistreicheren Bücher von **Karl Vogt** aus Gießen (1817—1895), lange dem bedeutendsten Vertreter der Lehre Darwins, haben kein besseres Schicksal gehabt. Selbst sein vielbewundertes Werk „Köhlerglaube und Wissenschaft" gehört jetzt zu den vergessenen Büchern.

Von dem einst noch bedeutenderen Naturforscher **Jakob Moleschott** aus Herzogenbusch (1822—1893), dem Verfasser der „Psychologie der Nahrungsmittel und des Stoff-

wechsels", des „Kreislaufs des Lebens" usw. sind für weitere Leserkreise nur noch lebendig die Lebenserinnerungen „Für meine Freunde".

Dagegen werden immer noch gern gelesen, ja als Hauptwerke der Gattung angesehen: Das Tierleben von **Alfred Brehm** (1829—1884), eine schriftstellerische Leistung hohen Ranges; die Bücher von Schleiden, Roßmäßler (besonders sein vortreffliches „Die Jahreszeiten"), **Fr. von Tschudi** (Das Tierleben der Alpenwelt), **Justus von Liebig** und die volkstümlichen von Carus Sterne (Krause).

Von **Emil du Bois-Reymond** aus Berlin (1818—1896) wird noch seine Schrift „Ignorabimus" (über die Grenzen des Naturerkennens) gelesen und angeführt. Als er sich unterfing, dünkelhaft über Goethe zu schreiben, wurde er kräftig in seine Schranken gewiesen.

Der nach Vogts Tode bekannteste Vertreter der Lehre Darwins: **Ernst Häckel**, geb. 1834 in Potsdam, der Verfasser der Bücher: „Natürliche Schöpfungsgeschichte, Entstehung und Stammbaum des Menschengeschlechts, Welträtsel", ist im Augenblick Mode. Die wissenschaftliche Entwicklung wird ihn wie so viele berühmte Vorgänger in den Hintergrund schieben; als Schriftsteller kommt er wegen seiner außergewöhnlich schlechten Sprache nicht in Betracht.

Unter den Werken zur Völkerkunde steht obenan das von **Oskar Peschel** aus Dresden (1826—1875), ein Meisterstück der knappen Zusammenfassung, in vortrefflichem Deutsch und ohne Auskramung überflüssiger Gelehrsamkeit. — Das berüchtigte Gegenstück zu Peschels Büchern sind die des im Übrigen ausgezeichneten Länder- und Völkerforschers **Adolf Bastian** aus Bremen (1824—1904). Schlechteres Gelehrtendeutsch ist selbst im Heimatlande der schlechten Wissenschaftsprosa selten oder nie geschrieben worden. — Dagegen sind **Friedrich Ratzels** gutgeschriebene Bücher mit Schätzen zur Belehrung: „Deutschland, Die Erde und das Leben, Völkerkunde" zu rühmen.

Von berühmten Geographen des 19. Jahrhunderts seien wenigstens genannt **Karl Ritter** aus Quedlinburg (1779—1859), dessen Hauptwerk: Erdkunde im Verhältnis zur Natur und Geschichte des Menschen (1817) von Goethe geschätzt wurde, — und **Ferdinand von Richthofen**, aus Karlsruhe in Schlesien (1833—1905), dessen „Führer für Forschungsreisende" auch für nicht strengwissenschaftliche Reisende von Reiz ist.

Eine kleine fesselnde Gattung für sich vertritt der philosophische Naturforscher **Kurd Laßwitz** (geb. 1848 in Breslau), der Schöpfer des naturwissenschaftlichen Märchens. Sein Roman „Auf zwei Planeten" ist das Werk eines Gelehrten mit der seltensten Gelehrteneigenschaft: Phantasie. Der englische Erzähler Wells, offenbar durch Laßwitz angeregt, hat ähnliche Planetenromane geschrieben, die trotz ihrer Kunstlosigkeit in Deutschland weiter verbreitet sind als die des deutschen Dichtergelehrten. Auch sein schöner Roman einer Wolke: „Aspira" verdient die wärmste Anerkennung.

Aus den unzähligen neueren Reisewerken kann hier nicht einmal eine Auswahl der besten getroffen werden: sie würde zu lang werden, wenn sie nicht bloß ein Bücherverzeichnis sein soll. Allenfalls sei des verstorbenen Wißmann auch zeitgeschichtlich wichtiges Werk genannt: „Unter deutscher Flagge quer durch Afrika."

Wollte man in diesem Abschnitt nur die auch schriftstellerisch, nicht bloß die wissenschaftlich bedeutsamen Werke zur **Sprachwissenschaft** anführen, so würden wenige Zeilen genügen, denn begreiflicherweise läßt sich in Auseinandersetzungen über grammatische Regeln, Sprachverwandtschaften, Sprachgebrauch beim besten Willen keine besondere Stilkunst üben. Die Rolle aber der deutschen Sprachwissenschaft seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts, auch für die Literaturentwicklung, ist so wichtig, daß hier Werke genannt werden müssen, die reinliterarisch farblos sind. Das bedeutsamste Buch nach Friedrich Schlegels Sprache und Weisheit der Indier (vgl. S. 710) war die „Vergleichende Grammatik des Sanskrit" u. s. w. (1833—1852) von **Franz Bopp** aus Mainz (1791—1867),

der dadurch zum wahren Begründer der vergleichenden Sprachwissenschaft wurde. Von seinen berühmtesten Nachfolgern seien genannt: **Pott**, **Lassen**, **Benfey**, **Schleicher**, **Diez**, **Gabelentz**. — **Max Müller** aus Dessau (1823—1901) verdient Hervorhebung wegen seiner „Vorlesungen über die Wissenschaft von der Sprache" (ursprünglich englisch geschrieben) für Laien und wegen seiner „Essays".

Unter den neueren Sprachphilosophen ragte hervor **Heinrich Steinthal** aus Gröbzig in Anhalt (1823—1901), der würdige Nachfolger Wilhelm von Humboldts, der Begründer der wissenschaftlichen **Völkerpsychologie**, für die er zusammen mit **Moritz Lazarus** eine eigene Zeitschrift herausgab. — Auch des geistreichen „**Xanthippus**" (Franz Sandvoß, geb. in Berlin 1833) sei hier freundlich gedacht wegen manches guten Beitrages zur Sprachphilosophie.

Dankbarer Heraushebung aus der unabsehbaren Schar verdienter Forscher deutscher Sprache sind besonders würdig die Männer, die in neuerer Zeit mit Nachdruck für guten deutschen Stil und reine deutsche Sprache gewirkt haben: **Albert Heintze**, der Verfasser eines preisgekrönten, ungemein nützlichen Handbüchleins „Gut Deutsch", und **Otto Schröder**, dessen Schrift „Vom papierenen Stil" nachhaltig gewirkt hat. Auch **Gustav Wustmann**, der Verfasser der „Allerhand Sprachdummheiten" (1891), ist hier mit Anerkennung zu erwähnen. Trotz seinem Mangel an feinerem Verständnis für das rastlos umbildende Leben der deutschen Sprache, trotz manchen Übertreibungen und Ungerechtigkeiten hat er durch sein grobes Buch das Sprachgewissen von Tausenden geschärft und alles in allem mehr genützt als geschadet. — Nicht vergessen sei auch ein für die jüngstdeutsche Literatur beinah unentbehrliches Hilfsbuch: „Der richtige Berliner" von **Hans Meyer**, eins der gründlichsten und zugleich belustigendsten Werkchen der aus dem Leben schöpfenden und fürs Leben nützlichen Sprachwissenschaft.

Siebentes Kapitel.

Staatswissenschaft, Politik, Beredsamkeit.

Die lesenswerten Bücher dieses Gebietes bilden für sich eine große Bibliothek; die schriftstellerisch wertvollen füllen einen sehr kleinen Schrank. Zeitlich und inhaltlich muß an der Spitze stehen die Schrift **Wilhelm von Humboldts** aus Potsdam (1776—1835): „Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit eines Staates zu bestimmen" (um 1793). An Klarheit der Darstellung und sprachlicher Vollendung steht sie in unserer ungeheuren politischen Literatur einzig da. Auf ihren Inhalt berufen sich gerade heute die „Edelanarchisten" für ihre Verwerfung des Staates, aber auch die Bekämpfer des Sozialismus finden darin die stärksten Waffen. — Als Prosawerk bedeutsam sind auch Humboldts „Briefe an eine Freundin".

Nicht zu weit von Humboldt steht der andre Widersacher des Staates, **Max Stirner** (eigentlich Kaspar Schmidt) aus Bayreuth (1806—1856), dessen Werk **Der Einzige und sein Eigentum** (1845) seit dem Beginn der 90er Jahre eine durch die Allerjüngstdeutschen gesteigerte Bedeutung gewonnen hat und ihnen als Ergänzungsbuch zu Nietzsches Lehre von der Herrenmoral gilt. Der „Edelanarchist" Mackay (vgl. S. 1042) hat eine lesenswerte Schrift über Stirner: „Sein Leben und sein Werk" herausgegeben. „Der Einzige und sein Eigentum" ist die rücksichtsloseste Verteidigung des Rechtes des Einzelnen gegenüber der Gesamtheit, geistreich, aber doch furchtbar ermüdend; denn auf den nahezu 500 Seiten wird in immer neuen Formen nur wiederholt, was am Schlusse der Einleitung steht: „Mir geht nichts über Mich!" und womit das Buch schließt: „Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt." Geschrieben aber ist es, wie in Deutschland ungemein selten geschrieben wird: mit einer packenden Lebendigkeit, im ungekünstelten Gesprächstil und mit einer Sprachreinheit, die ans Wunderbare grenzt. Das lange halbvergessene Buch

ist fast zu einem Modebuch geworden, wird sich aber mit seiner allzu breiten Ausspinnung des einen Grundgedankens schwerlich lange behaupten.

Kein politischer Schriftsteller aber hat tiefere Spuren gezogen, von keinem ist noch heute soviel Lebenswerk wirksam, nicht bloß in der von ihm begründeten Partei, wie von **Ferdinand Lassalle**, geb. am 11. April 1825 in Breslau, gest. am 31. August 1864 in einem Zweikampf bei Carrouge in der Schweiz. Uns geht hier nicht der Politiker, sondern der außerordentliche Prosaschriftsteller Lassalle an. Kurz erwähnt mag sein Geschichtsdrama Franz von Sickingen sein, das zwar etwas mehr als ein bloßes Buchstück ist, auch nicht arm an starken, geistreichen Stellen, aber doch kein rechtes Drama, sondern nur ein Zweikampf mit Reden. Auch seine beiden gelehrten Hauptwerke: „Die Philosophie Herakleitos des Dunkeln von Ephesus" und „Das System der erworbenen Rechte" seien hier nur genannt. Sie zeigen die Haupteigenschaften des Stilkünstlers Lassalle: Klarheit der Sprache und rednerische Zuspitzung des Beweises. Seine Höhe als Prosakünstler erreichte er in seinen Gerichtsreden und Kleineren Schriften. Unter den letzten ist die beste: „Herr Julian Schmidt der Literarhistoriker mit Setzerscholien" (1862), eine fürchterliche, aber wohlverdiente Abfertigung des anmaßendsten Schriftstellers seiner Gattung und Zeit. In Lassalles Verteidigungsreden vor Gericht, die vorher sorgfältig ausgearbeitet waren, muß auch der politische Gegner den Schwung und die dichterische Kraft der Sprache bewundern, so z. B. in der berühmt gewordenen Stelle von der Revolution:

Sie wird entweder eintreten in voller Gesetzlichkeit und mit allen Segnungen des Friedens, wenn man die Weisheit hat, sich zu ihrer Einführung zu entschließen bei Zeiten und von oben herab, — oder aber sie wird innerhalb irgend eines Zeitraums hereinbrechen unter allen Konvulsionen der Gewalt, mit wildwehendem Lockenhaar, erzne Sandalen an ihren Sohlen!

Oder jene andere Stelle aus einer Verteidigungsrede für sich und die Gräfin Hatzfeldt:

Wo alle Menschenrechte beleidigt werden, wo selbst die Stimme des Blutes schweigt und der hilflose Mensch verlassen wird von seinen geborenen Beschützern, da erhebt sich mit Recht der erste und letzte Verwandte des Menschen: der Mensch.

Lassalles Rednerstil erinnert an die größten englischen Redner: an den jüngeren Pitt und Burke.

Heine hatte diese neue große Geisteskraft schon in ihrem Keime seherisch erkannt: „Mit der gründlichsten Gelehrsamkeit, mit dem weitesten Wissen, mit dem größten Scharfsinn, der mir je vorgekommen, verbindet er eine Energie des Willens und eine Habileté im Handeln, die mich in Erstaunen setzen" (an Varnhagen, 3. Januar 1846).

Erwähnenswert ist, daß die fast modische Wendung, es komme darauf an, „auszusprechen, was ist", nicht etwa von Ibsen, sondern von Lassalle herrührt. — Spielhagen hat nach Lassalle den Helden Leo seines Romans „In Reih und Glied" gestaltet.

Die beiden Kirchenväter des Sozialismus Marx und Engels verdanken ihre tiefe Wirkung nicht zum wenigsten dem Umstande, daß sie klare Schriftsteller sind. **Karl Marx** (1818—1883) aus Trier (Hauptwerk: „Das Kapital", 1867), war allerdings einer der schlimmsten Fremdwörtler; aber dies gilt auffallenderweise überhaupt von den meisten sozialistischen Schriftstellern, die keineswegs die Gabe des gemeinverständlichen deutschen Stils besitzen. Marx hat auf Heines soziale Dichtung der letzten Jahre starken Einfluß geübt. **Friedrich Engels** aus Barmen (1820—1895), der Verfasser der wirkungsvollen Schriften „Die Lage der arbeitenden Klassen in England" (1845) und „Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates" macht hiervon eine Ausnahme, hat darum auf die Massen auch ganz anders gewirkt als der grundgelehrte Marx.

Zu den wirtschaftlichen Wegeweisern des 19. Jahrhunderts, allerdings in ganz andrer Richtung, gehörte **Friedrich List** aus Reutlingen (1789—1846), dessen „Nationales System der politischen Ökonomie" eines der grundlegenden Werke der Wissenschaft vom Wirtschaftsleben geblieben ist. Er war einer der frühesten Erkenner der umwälzenden Bedeutung der Eisenbahnen.

Von den berühmten **Juristen**, die zugleich als Schriftsteller mitzählen, seien wenigstens genannt **Friedrich Karl von Savigny** aus Frankfurt a. M. (1779—1861) wegen seines Buches „Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung“; — **Rudolf Gneist** aus Berlin (1816—1895) wegen seiner Werke „Der Rechtsstaat“ und „Englische Verfassungsgeschichte“; — **Rudolf Jhering** aus Aurich (1818—1892), dessen „Kampf ums Recht“ (1872) ein Lesebuch für die Gebildeten geworden ist. Der Titel ist längst ein geflügeltes Wort.

Das Andenken an **Lothar Bucher** aus Neustettin (1817—1892) wird vielleicht noch sicherer als durch seine politische Mitarbeit an Bismarcks Werk bewahrt bleiben durch seine Bücher „Der Parlamentarismus“ und die „Bilder aus der Fremde“, deren Stil und Sprache sie auch abgesehen von dem reizvollen Inhalt unserer wertvollen Prosaliteratur einreihen.

Ob und wieviel von den Werken der Tagesberühmtheiten der **Politik** und der **Volkswirtschaft** nach einem Menschenalter leben wird, kann kaum vermutet werden. Im allgemeinen ist zu sagen, daß selbst unsere augenblicklich meistgenannten Schriftsteller, z. B. **Schmoller**, dessen Name hier für Dutzende von andern stehe, über weit mehr gelehrtes Wissen verfügen als über die Kunst einer Darstellung, die sie auch dann noch lesbar erscheinen läßt, wenn die unaufhaltsame Wissenschaft über ihre Ergebnisse hinweggeschritten sein wird.

Angereiht seien hier noch einige Schriftsteller, die sich schwer anderswo einfügen lassen, solche, die als Verfasser von **Schriften zur Weltweisheit und Lebenskunst** bezeichnet werden mögen. Maßgebend für die Auswahl ist auch hier einzig ihr Wert als Prosakünstler; denn an nützlichen, aber schlechtgeschriebenen Büchern mangelt es nicht. Da ist **Adolf Matthias**, geb. 1847 in Hannover, dessen Bücher: „Wie erziehen wir unsern Sohn Benjamin?, Wie werden wir Kinder des Glücks? und Aus Schule, Unterricht und Erziehung“ eine ganze kleine Musterliteratur zur Erziehungskunst und ideal gerichteten Lebensführung darstellen, in einem Stil, der an Reinheit und Klarheit vorbildlich heißen darf.

Karl Hilty (geb. 1833 in Werdenberg) hat in seinem weitverbreiteten Werkchen „Glück“ (1891) ein feines Lesebuch für nachdenkliche Menschen geschaffen. — Auch die Schriften von **Karl Jentsch** (geb. 1833 in Landeshut), namentlich seine „Geschichtsphilosophischen Gedanken“ und „Betrachtungen eines Laien über unsere Strafrechtspflege“ seien mit Ehren genannt. — Hierher gehören auch Bücher wie die „Briefe“ des berühmten Arztes **Theodor Billroth** (1829—1894) und das mit Recht weitverbreitete, vortreffliche Werk des gelehrten „Germanisten“ in Graz **Anton Schönbach** (geb. 1848 in Rumburg): „Über Lesen und Bildung“ (1887).

Weniger als bei den meisten großen Kulturvölkern ist die deutsche Volkseele empfänglich für bloße **Beredsamkeit**. Aus Frankreich und England berichtet uns die Geschichte von Reden in den Parlamenten, durch die folgenschwere Taten veranlaßt wurden. Kein einziges Beispiel dieser Art kann aus der noch jungen Parlamentsgeschichte Deutschlands angeführt werden. Es gibt überhaupt, mit Ausnahme Bismarcks, sehr wenig deutsche Parlamentsreden, die, abgesehen von einigen geflügelten Worten — z. B. dem „kühnen Griff“ des Freiherrn von Gagern, dem „Tropfen demokratischen Öls“ in Uhlands Paulskirchenrede — irgend etwas hinterlassen haben. Zumal seitdem Deutschland aus dem Zeitalter der bewegten Luft in das der weltbewegenden Taten eingetreten ist, hat die noch so schwungvolle Beredsamkeit gar sehr an Wert und Wirkung eingebüßt.

Der Verfasser, der vielleicht mehr Reden als die meisten Mitlebenden angehört hat (über 30 Jahre im Dienste des Reichstags seit dessen erster Sitzung am 21. März 1871), muß bekennen, daß er gute Reden äußerst selten, Reden, die ein Stück Literatur und Kunst waren, höchstens zwei oder drei vernommen hat. Glänzende Stellen kamen zuweilen in **Bismarcks Reden** vor, so der Höhepunkt seiner Beredsamkeit: der Schluß seiner Rede vom

6. Februar 1888, mit den noch jetzt nachhallenden Worten: „Wir Deutsche fürchten Gott, aber sonst nichts in der Welt!" Seine sprachschönste Rede wurde auf den wenige Stunden zuvor verstorbenen Kaiser Wilhelm am Vormittag des 9. März 1888 gehalten. — Eine gute Auswahl der Reden Bismarcks hat Ph. Stein besorgt (Reclam).

Erwähnung verdienen aus den älteren Zeiten des deutschen Parlaments die Namen von Rednern wie: Robert Blum und Gabriel Rießer in der Paulskirche, Vincke, Waldeck, Twesten im preußischen Abgeordnetenhause; Hoverbeck, Virchow, Eugen Richter, Forckenbeck, Franz Ziegler; Simson, Miquel, Lasker, Schenk von Stauffenberg, Bennigsen, Bamberger im Reichstage. Die streitbaren katholischen Redner während des Kulturkampfes waren vor allen Mallinckrodt, beide Reichensperger und der zwar viel einflußreichere, rednerisch aber leere und kunstlose Windthorst. Von den Sozialdemokraten ist der bedeutendste Redner August Bebel. Unter den Konservativen muß Stöcker als der rednerisch Begabteste bezeichnet werden.

Außer Bismarck hat es auf der Ministerbank kaum einen nennenswerten Redner gegeben; erst sein dritter Nachfolger im Reichskanzleramt, Fürst von Bülow, hat als ein Redner mit Sprechergewicht zu gelten.

Von deutschen Fürsten ist **Kaiser Wilhelm II.** der eindrucksvollste und am schärfsten prägende Redner, von ungleich stärkerer Wirkung als der gleichfalls rednerisch oft sehr glückliche Friedrich Wilhelm IV. Der Kaiser hat mehr als irgend ein lebender politischer Zeitgenosse zu unserm Schatz geflügelter politischer Worte beigetragen: Wendungen wie die vom „Zeitalter im Zeichen des Verkehrs", der „Zukunft Deutschlands auf dem Wasser" und manche andere begegnen uns in den Zeitungen, Reden und Aufsätzen aller Art als feste Bestandteile unserer Prosa.

Achtes Kapitel.

Die Presse und die Literaturkritik.

Die deutsche Presse, die an vielen Stellen schon erwähnt wurde, verdient hier noch eine besondere Betrachtung, weil sie gerade in neuester Zeit mehr als die irgend eines andern Volkes zugleich Literatur ist. Bis in die kleineren Provinzblätter reicht das Bestreben unserer Presse, ihre Leser mit der Literatur in Verbindung zu halten, ja ihnen schöpferische Dichtung in der Form von Zeitungsbeiträgen darzubieten. Wenn gegenwärtig die Teilnahme an den Ereignissen im künstlerischen Leben bis in die kleinsten Städte gedrungen ist, so gebührt das Hauptverdienst der deutschen Presse. Weder von der französischen noch von der englischen Zeitung läßt sich dasselbe sagen. Das geistige Leben nicht nur des deutschen Volkes, sondern der ganzen Welt durchflutet die deutschen Zeitungen, die bescheidensten wie die größten.

Die deutsche Presse mag nicht so geschickt für den Schnellleser hergerichtet sein wie die englische und besonders die amerikanische; sie ist nicht so geistreich oberflächlich wie die französische; hingegen ist sie, entsprechend dem Grundzug alles deutschen Geisteslebens, weltgebildeter und vielseitiger als irgend eine Presse sonst. Käme es, wie gefürchtet wird, dahin, daß die Zeitung das Buch verdrängte, so wäre immerhin die deutsche Zeitung ein besseres Ersatzmittel der Bücher als die anderer Länder.

Die Geschichte der Presse im 19. Jahrhundert ist zum größten Teil die Geschichte des Kampfes um die Preßfreiheit. Kotzebues Ermordung vernichtete für 30 Jahre die schon 1815 gehegte Absicht einiger deutscher Regierungen, die Presse von der Zensur zu befreien. Nach jener verhängnisvollen Tat erklärte Gentz im Einverständnis mit Metternich, „daß kein Bundesstaat unverschämt genug wäre, jetzt noch an Preßfreiheit zu denken". Die Zensur, über die nach Blüchers Wort „der Teufel Gewalt hatte", wurde durch die Karlsbader Beschlüsse sogar auf alle Druckschriften unter 20 Bogen ausgedehnt. Wer sich ein deutliches Bild des dreißigjährigen Krieges zwischen Presse und Zensur verschaffen

will, der lese die mit reichen Belegen unterstützte ausgezeichnete „Geschichte der Vossischen Zeitung" (zu ihrer 200jährigen Gedenkfeier) von Arend Buchholtz, dem Leiter der Berliner Stadtbibliothek.

Die deutsche Presse nimmt an Zahl heut eine der ersten Stellen unter den Kulturländern ein. Über tausend täglich erscheinende Zeitungen kommen im Deutschen Reich allein heraus, davon sehr viele in mehr als einer Ausgabe. Auch diese Entwicklung hat Goethe, der zum Schauen Bestellte, vorausgesehen:

Wer hätte auf deutsche Blätter Acht,
Morgen, Mittag, Abend und Mitternacht,
Der wär' um alle seine Zeit gebracht.

Noch haben wir allerdings nicht Zeitungen, die es durch ihre Farblosigkeit bis zu einer halben Million Abdrücke gebracht haben wie ein paar französische und englische Zeitungen; wir sind aber schon auf dem Wege dahin. — Eigentümlich ist der deutschen Presse, daß einige ihrer verbreitetsten und einflußreichsten Erzeugnisse in Provinzstädten erscheinen. Blätter wie Die Kölnische, die Frankfurter, die Magdeburgische Zeitung, Die Münchener Neuesten Nachrichten, das Hamburger Fremdenblatt, die großen führenden Zeitungen in Königsberg, Breslau, Leipzig, Dresden, Nürnberg, Stuttgart, Düsseldorf, Bremen und in Dutzenden von deutschen Großstädten nehmen nicht nur in der Preßpolitik, sondern fast noch mehr in der Behandlung künstlerischer und allgemeiner Bildungsfragen eine den Berliner Zeitungen kaum etwas nachgebende Stellung ein.

Auch die großen deutschen Zeitungen in Wien, Prag, Graz und Budapest, ebenso der Berner Bund, die Neue Züricher Zeitung, die Baseler Nachrichten gehören zur gesamtdeutschen Presse. In den Vereinigten Staaten sind Blätter wie die New Yorker Staatszeitung, die Westliche Post in St. Louis durch ihre Beziehungen zu den deutschen Schriftstellern Europas nicht ohne literarische Bedeutung.

Neben der politischen Tagespresse mit ihrem mehr oder minder reichen literarischen Inhalt steht eine noch immer wachsende Zahl von Wochen- und Monatschriften, die für die Literatur fast unentbehrlich geworden sind. Unter den ausschließlich der Literatur gewidmeten Zeitschriften nimmt das von Joseph Ettlinger (geb. 1869 in Karlsruhe) geleitete Literarische Echo die erste Stelle ein. Außerdem kommt wegen ihrer Berücksichtigung literarischer Ereignisse u. a. in Betracht: die von Rodenberg 1874 begründete und bis heute geleitete Deutsche Rundschau, in der einst Keller, Meyer und Storm einige ihrer Meisterwerke zuerst veröffentlichten. Die älteste der Monatschriften mit einem literarischen Teil sind die 1856 begründeten, heute zu neuer Blüte gelangten Westermannschen Monatshefte. Daneben bestehen von Zeitschriften mit literarischer Richtung: die Preußischen Jahrbücher (seit 1858), Nord und Süd, Velhagen und Klasings Monatshefte; auch die Leipziger Illustrierte Zeitung, Über Land und Meer, Die Romanzeitung, und manche andere.

Die beiden ältesten und meistverbreiteten Bilderzeitungen zur Unterhaltung und Belehrung sind die 1852 begründete Gartenlaube, das Daheim (seit 1864); aus neuester Zeit stammen: Welt und Haus, Bühne und Welt, Zur guten Stunde, Der Kunstwart usw. Erwähnung verdienen auch: die eigentümliche Bilderzeitung Die Woche, deren Hauptreiz allerdings in ihren Augenblicksbildern von gestern und heut liegt, und Der Tag, in dem beide Harts und Kerr auf den kritischen Richterstühlen sitzen.

Die älteren, jetzt größtenteils verschwundenen Zeitungen und Zeitschriften finden sich in der überaus fleißigen und kenntnisreichen „Geschichte des deutschen Zeitungswesens" von Ludwig Salomon eingehend dargestellt.

Eine besondere Betrachtung fordert die deutsche Witzpresse, die gegenwärtig durch ihren Inhalt den ersten Platz verdient und bemüht ist, sich ihn auch durch ihre Zeichnungen zu erobern. Die französische Witzpresse mit ihrem Überwiegen der geschlechtlichen Späße und Gemeinheiten kommt überhaupt nicht mehr in Betracht; aber auch die englische und amerikanische Witzpresse ist durch die Fliegenden Blätter, die Lustigen Blätter

(mit ihrem unerschöpflich witzigen Leiter Alexander Moszkowski, geb. 1851), der Jugend (seit 1895) und dem viel gehaßten, aber noch mehr gelesenen Simplicissimus (seit 1896) überholt. Lächelnd lesen wir heute die vor hundert Jahren von Klinger niedergeschriebenen Worte: „Die Deutschen haben keine hervorstechenden Satiriker oder vielmehr keine Satiren, die ein Mann, der die Welt und die Menschen kennt, lesen mag.“ Er würde seine Meinung gründlich ändern, wenn er unsere heutigen blutig satirischen Wochenblätter läse.

Mehr als je zuvor spielt in unsern Tagen die Kritik in der Presse eine Rolle für die Geltung in der Literatur. Das gegen früher verhundert-, vertausendfachte Geräusch der Presse vermag für den Augenblick und die nächste Zukunft künstliche Berühmtheit oder ungerechtes Totschweigen zu erzeugen. Aber wie Saphir und selbst Solger auf die Dauer Grillparzers Bedeutung nicht unter den Scheffel stellen konnten, so reicht auch heute keines noch so geistreichen und mächtigen Kritikers Einfluß hin, ein wertvolles Buch zu vernichten, ein wertloses emporzuloben. Die harmlose Selbstverherrlichung einiger Kritiker in allerneuester Zeit ändert nichts an der Tatsache, daß es Jahrtausende der Literatur ohne geschriebene und gedruckte Kritik gegeben hat. Der gesamten Presse zum Trotz kommt es noch heut auf nichts andres als auf die künstlerische Leistung an:

Ja! donnert Gott. Ja! singt der Dichter!
Stell etwas hin und laß' sie schrein!
Der Teufel nur, der Splitterrichter,
Der selbst nichts schafft, sagt ewig: Nein! (Geibel.)

Wir haben aber zum Glück unter den Kritikern der Gegenwart nicht wenige, die nicht bloß Nein zum Schlechten, sondern auch in rechter Stunde zum Guten Ja zu sagen wissen. Nicht nur durch ihre Tätigkeit als Kritiker, sondern durch schriftstellerische Eigenleistungen verdienen Erwähnung Schriftsteller wie: Fritz Mauthner, geb. 1849 in Horzitz, der Verfasser der prächtigen Spottbildersammlung „Nach berühmten Mustern“ und des Riesenbuches „Beiträge zu einer Kritik der Sprache“; — Alfred Klaar, geb. 1848 in Prag, dessen „Modernes Drama“, mehr noch das Lebensbuch „Wir und die Humanität“ seine Tageskritiken überdauern werden; — J. Landau aus Zbaratz, geb. 1851, der stets Wohlwollende, der auch an schlechten Stücken irgend eine erträgliche Seite findet; — Paul Schlenther, geb. 1854 in Insterburg, der Mitentdecker und standhafte Verteidiger der Kunst Gerhart Hauptmanns. In bunter Reihe, ohne Vollständigkeit, seien noch als Kritiker mit Literaturkenntnis, Verständnis und Einfluß genannt: in Berlin die Harts, Fritz Engel, P. Block, A. Eloesser, Rudolf Herzog (vgl. S. 1083), E. Zabel, G. Weisstein, Rudolf Presber (S. 1039), Philipp Stein, Harry von Pilgrim, Oskar Mysing (S. 1081), L. Schönhoff; ferner Mamroth (Frankfurt), R. Hamel (Hannover), L. Bräutigam (Bremen), L. Lier (Dresden), M. Koch (Breslau); in Wien: H. Wittmann, M. Necker, A. von Weilen, J. Bauer, K. Krauß.

Von den älteren Kritikern müssen hier stehen: der Erbe des einst allmächtigen, jetzt bis auf den Namen vergessenen Rellstab, Ludwig Pietsch, geb. 1824 in Danzig, seit mehr als vierzig Jahren das Kunstorakel der Berliner; — Ludwig Speidel aus Ulm (1830—1906), über ein Menschenalter der Generaloberst der Wiener Theaterkritik; — Oskar Riecke in Hamburg, der sich auch dichterisch versucht hat.

Unter den zahlreichen jüngeren kritischen Schriftstellern mit tiefwirkendem Einfluß auf die öffentliche Meinung, ja zum Teil auf die schaffende Dichterwelt sind zu erwähnen: der Jüngstdeutsche Leo Berg (geb. 1862 in Zempelburg) und Paul Goldmann (geb. in Breslau 1865), jener der Verfasser des wertvollen Buches „Der Übermensch in der modernen Literatur“, dieser der Todfeind alles bloßen Kunstgetues, daher auch ein wirksamer Gegner der Verherrlichungsmoden, wie sie nacheinander mit Hauptmann, Maeterlinck und Hofmannsthal getrieben wurden und werden (vgl. S. 1159).

Eine ganz besondere Stellung hat sich Maximilian Harden, geb. 1861 in Berlin, der Begründer, Herausgeber und Hauptmitarbeiter der Wochenschrift Die Zukunft (seit

1892), erschrieben. Vielen gilt er als der bedeutendste Journalist in Deutschland, und wenn reiche Kenntnisse, bewundernswerter Fleiß, Geist und Geschmack dazu machen, so ist Harden in der Tat unser hervorragendster politischer und literarischer Zeitgeschichtschreiber. Zwei Stilmängel werden der Dauer seiner Schriften gefährlich werden: er hat wenig Humor, und zum großen Stil fehlt ihm die Einfachheit. Daß er gar zu viel Belesenheit offenbart, oft beschämend viel für uns unwissendere Leser, auch daß er ein für alle Mal „die andere Meinung" verficht, daran hat man sich längst gewöhnt; so viel blutigen Ernst aber und so viel stilisierten Stil verträgt man auf die Länge schwer.

Aus der Kritik endlich etwas Neues zu machen, versucht mit gläubigem Bemühen Alfred Kerr, geb. 1867 in Breslau. Er empfand es mit Bitterkeit, daß die Nachwelt dem Kritiker meist ebenso wenig wie dem Mimen Kränze flicht: darum sollte die Kritik selbst als ebenbürtiges Kunstwerk neben der Dichtung stehen. Wie das anzufangen, zeigte er in seinen Theaterkritiken: „Das Drama der Gegenwart" (1905). Gleichviel wie man über den Kunstwert dieser Aufsätze urteilen mag: die Sammlung wird — etwa mit Stümckes „Vierter Wand", Goldmanns „Neuer Richtung" und „Aus dem dramatischen Irrgarten", auch Rudolf Lothars „Deutschem Drama der Gegenwart" — den Lesern des nächsten Geschlechtes reiche Belehrung über unsere Bühnendichtung bieten. Kerr will durchaus nicht Kritiken schreiben wie die Kritiker vor ihm; er will Kritiken *dichten*, denn: „Unter den Kritikern hat nur das Recht, einem Dichter zu nahen, wer selbst einer ist", und: „Ich trachte, die Kritik auf eine Stufe zu bringen, wo sie eine *dichtergleiche Kunst* werden kann." Er empört sich dagegen, daß die Leser die „plattbürgerliche" Anschauung haben könnten, es sei am Ende doch noch ein kleiner Unterschied zwischen der Kunstschöpfung und der besten Kritik. „Der blöden Abgrenzung: ‚dieser ist kein Dichter, sondern ein Kritiker', setzt das Buch ein Ziel." Er besitzt gründliches literarisches Wissen, besonders in deutscher Literatur, auch Geschmack in solchen Fällen, wo Eigensinn oder persönlicher Haß ihn nicht verwirren. Oft trifft er den Nagel auf den Kopf, manchmal unbegreiflich daneben, und was er für ein kritisches Kunstwerk hält, erscheint den meisten Lesern als Manier. Auch dies ficht ihn nicht an, denn: „Was ist Manier? — Der Defekt im Leser!"

Neuntes Kapitel.

Literarische Zustände in der Gegenwart. — Schlußbetrachtung.

Der Grazie bar,
Reizlos wahr,
In Gebilden hart und mager,
Zu klumpig oder zu hager.
Für Sprachklang schwerhörig,
Für Versfluß dicköhrig.

Da brechen ins Dunkle Lichter
Himmlisch klar,
Erstehen Künstler und Dichter
Wunderbar,
In Formen und Tönen
Meister des Schönen. —

— *Modenachtreter*,
Wälschenanbeter,
Fremdwortkneter.
Doch wie oft er entgleist,
Empor sich ringender,
Nicht umzubringender
Ureigener Geist.

(*Vischer*: Von den Deutschen.)

Der Erzähler dieser Geschichte legt das letzte von Tausenden guter, mittelmäßiger und schlechter Bücher aus der Hand und versucht, für sich und die Leser ein paar Grundwahrheiten als das Ergebnis jahrelanger Betrachtung einer mehr als tausendjährigen Literaturentwicklung zu gewinnen. Zunächst wiederum diese: *die Literaturgeschichte ist das Literaturgericht*, und läßt man ihr nur einige Zeit, so übt sie, wenn auch nach manchen Abirrungen, zuletzt doch Gerechtigkeit, soweit diese den Menschen beschieden ist. Seit der Erfindung der Buchdruckerkunst kann es kaum noch geschehen, daß ein wertvolles Dichterwerk dauernd übersehen wird oder gar völlig zugrunde geht. Alles wahrhaft Bedeutende setzt sich durch, und im Zeitalter der Schnellebigkeit und der Presse bedarf es zum Durchsetzen nicht mehr als eines Menschenalters, so daß nur sehr jung sterbende Dichter um den Genuß ihrer Anerkennung kommen. Schneller auch als früher wird das berühmte Wertlose in seiner Nichtigkeit aufgedeckt und dann erbarmungslos in die Ecke geschoben.

Kein Tageslärm ändert hieran das Geringste; Bücher mit hundert Auflagen in zwei Jahren, die heute für weltbewegend, ja für klassisch gelten, sind in weniger als fünf Jahren beinah vergessen. Allgemeine Warnung an den Leser: er hüte sich vor den Raketenerfolgen der Modebücher. Die Ausnahmen von der Regel, daß sie nur für den Augenblick glänzen, sind an den Fingern einer Hand zu zählen; immer noch gilt der Spruch des weisen Heyse:

Wenn aller Raketenspuk verweht, Der hoch ergötzt die lieben Kleinen,
Dann werden in stiller Majestät Die alten ewigen Sterne scheinen.

Das sich überhastende Ablösen der Literaturmoden lehrt den nachdenklichen Leser, auf keine augenblickliche Mode zu achten, sondern gelassen ein paar Jahre hinter der Mode zurückzubleiben oder ihr um ein paar Jahre vorauszudenken, wo sie ganz sicher vergessen sein wird.

Auf vielen Seiten des letzten, von der Literatur der Gegenwart handelnden Abschnittes wurde auf einen der Grundzüge unseres literarischen Zeitalters hingewiesen: das Getue. In der Kunstübung und im Kunstgenuß kommt es heute noch mehr als sonst darauf an, das Echte vom Unechten zu scheiden. Wer seinen Literaturgeschmack an den großen Meistern echter Dichtkunst erzogen hat, der läuft keine Gefahr, sich durch den Moderuhm von Tagesklassikern blenden zu lassen. Alle ewigen Dichter der Weltliteratur sind durchaus verständlich: man lerne daraus, wortreiche Unverständlichkeit oder gewollten Tiefsinn für unecht und undichterisch zu halten. Gerade wer sehr wenig zu sagen hat, aber durchaus „über die Kraft" dichten will, verdeckt diesen Mangel hinter einem Wolkendunst geheimnisvoll tönender Worte und täuscht uns Märchentiefen vor, in denen versunkene Glocken erklingen.

Zur Frage vom Echten und Unechten gehört auch die in diesem Buche so oft scharf angegriffene Fremdwörterei (vgl. die Stellen im Namenzeiger unter „Fremdwörterei"). Reines Deutsch ist weit mehr noch eine Forderung schriftstellerischer Echtheit und Ehrlichkeit als des vaterländischen Sinnes; denn die Geschichte lehrt uns, daß man trotz arger Fremdwörterei ein glühender Vaterlandsfreund sein kann. Echter Meister aber der Wortkunst kann kein Deutscher sein, der heute nach einer so ruhmreichen Literaturvergangenheit wie der unsrigen statt des treffenden deutschen Wortes ohne Not ein fremdes wählt, sei es um sich dadurch als Angehöriger einer angeblich überlegenen Kaste auszuweisen, sei es aus unkünstlerischer Bequemlichkeit. Der gegenwärtige Zustand unserer Prosasprache hat einen Grad der Verwilderung erreicht, der nicht länger geduldet werden darf. Unsere Sprachsitte ist fremden Völkern zum Gespött geworden, und besonders die Franzosen machen sich mit Recht über das „Halbfranzösisch" unserer Prosa lustig. Hier ist der Ort, noch einmal des Deutschen Sprachvereins zu gedenken, der ja längst kein Sprachreinigungsverein mehr ist, sondern eine über ganz Deutschland und darüber hinaus verbreitete Gemeinschaft hochgebildeter Männer zum Schutz eines unserer vornehmsten geistigen Güter. Mit seinen nahezu dreihundert Zweigvereinen, davon neun in Nordamerika, mit seinen 25000 Mitgliedern ist er zu einer Macht geworden, auf die zu achten auch unsere Prosaschriftsteller gezwungen sind; denn der Verein vermag schlechtgeschriebene Bücher seinem großen Leserkreise gründlich zu verleiden.

Die Notwendigkeit der Rückkehr zum Echten in Gehalt und Ausdruck wird gerade in unsern Zeiten um so stärker, als vor unsern Augen sich der Wandel der Literatur von einem Vorrecht der Höchstgebildeten zu einem Bildungsmittel ersten Ranges für die großen Massen vollzieht. Die soziale Umwälzung des letzten Menschenalters stellt an alle Literatur, die nicht eine Angelegenheit von etwa hundert „Ästheten" sein will, die Forderung, wahr und einfach, vor allem aber volkstümlich zu sein. Keine Dichtung kann auf die Dauer lebendiges Leben führen, wenn sie nicht Volkskunst ist oder werden kann. Die literarische Bildung hat seit 1870 eine Ausdehnung erlangt wie in keinem früheren Zeitalter. Hier ist zu reden von der segensreichen Wirkung unserer Volksbücher. Der arme Peter Hille schrieb einmal: „Wenn die Aufklärung Heilige kreierte ebenso wie die Kirche, dann hätten wir sicherlich bald einen San Antonio Filippo Reclam." Außer der Reclam-

schen Sammlung, um die uns fremde Völker beneiden, haben wir noch die ähnliche Hendelsche Bücherei und in neuester Zeit die Wiesbadener Volksbücher, in denen allen die bedeutendsten Dichter der Gegenwart in sehr billigen Bändchen verbreitet werden. Hinzu kommen die Cottasche Handbibliothek, die Max Hessesche Bücherei, die Meyerschen Zehnpfennigbücher. Keller, Storm, Raabe, Marie Ebner, Heyse, Liliencron, Rosegger und manche andere sind erst durch diese Sammlungen den ärmeren Bücherkäufern zugänglich geworden. In den vier Jahren seit ihrer Begründung sind z. B. von den Wiesbadener Volksbüchern 58 Bändchen in 1⅕ Millionen Abdrücken verkauft worden! In hohem Grad ungerecht ist angesichts der ungeheuren Verbreitung edler Literatur bis in die Wohnungen der ärmsten Klassen hinein ein Urteil, wie es jüngst ein kleinstaatlicher deutscher Minister öffentlich ausgesprochen hat, von „einer Kunst und Literatur, die den lautesten Beifall findet, wo sie sich an die niedrigsten Triebe wendet". Umgekehrt kann jedes Verlagsunternehmen auf lauten Beifall und volles Gelingen rechnen, das die gute Literatur dem ganzen Volke vermittelt. So haben z. B. die billigen Ausgaben von Volksbüchern der Deutschen Dichtergedächtnisstiftung eine erstaunliche Verbreitung gefunden: in wenigen Jahren mehr als eine Viertelmillion Stück bei einem Preise von einer Mark, und auch die Sammlung der Meisterwerke der deutschen Bühne von Georg Witkowski erfreut sich des besten Erfolges.

An der Spitze der Veranstaltungen für die armen Stände zur unmittelbaren lebendigen Kenntnis der Literatur steht das Schiller-Theater in Berlin, unter der Leitung Raphael Löwenfelds (geb. 1854 in Posen). Sein Beispiel wird jetzt in den meisten deutschen Großstädten nachgeahmt, und neben den billigen idealgerichteten Volkstheatern wirken jetzt, gleichfalls nach dem Beispiel der von Löwenfeld zuerst veranstalteten „Dichterabende" (im Berlinischen Rathause), künstlerische Volksunterhaltungsabende nahezu in allen deutschen Groß- und Mittelstädten, ja schon in sehr vielen Kleinstädten. Ähnliches hat es in Deutschland nie zuvor gegeben, und in keinem europäischen Lande haben solche Veranstaltungen eine so weite Verbreitung erlangt.

Noch ist uns Nordamerika mit seinen Volksbibliotheken weit voraus; indessen soll nach eigener Wahrnehmung auch einmal ausgesprochen werden, daß Amerika es zwar besser hat mit seinen herrlichen Bibliotheksgebäuden, Deutschland aber ihm weit voran ist in der Zahl der Benutzer seiner dürftigen Büchereien. Die von einem einfachen Bürger aus eigenen Mitteln in Berlin unterhaltene „Öffentliche Bibliothek und Lesehalle" wurde in einem Jahr von 132 000 Personen benutzt. Eine besondere Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung hat in dem einen Jahr 1905 4191 deutsche Volksbibliotheken gegründet und unterstützt, in der Zeit seit 1897 14 863 Volksbibliotheken! Solche Zahlen erst geben uns ein Bild von der völligen Umgestaltung der andern wichtigen Seite aller Literatur: der Teilnahme des Volkes an ihren Erzeugnissen.

Bis in den Literaturunterricht an den höheren Schulen erstreckt sich die Umwälzung des Verhältnisses des Volkes zu seiner Literatur. Langsam schwindet die Zeit, in der ein Gymnasiumschüler aus dem Unterricht die Anschauung davontrug, daß nach Goethes Tode nichts Bedeutendes mehr entstanden sei, also das Gerede von den „Epigonen". Unsere Jugend weiß gar nicht so übel in der neueren Dichtung Bescheid, nur fehlt es ihr an der sicheren Wegeweisung, um schon früh Echtes vom Unechten zu sondern. Eine Besserung des Literaturunterrichts an den höheren Schulen, die ja gleichbedeutend wäre mit einer Erziehung des Kunstgeschmackes, würde von unabsehbaren Folgen, aber nur von guten, für die künftige Literaturentwicklung werden. Schlechte, aber anspruchsvolle Bücher werden geschrieben und verschlungen, weil es so viele Leser mit unerzogenem Geschmacke gibt.

Der Einfluß deutschen Schrifttums auf das Ausland ist noch immer nicht annähernd so groß wie der umgekehrte. Die deutsche Dichtung, das Drama und der Roman voran, gewinnt allerdings mehr und mehr Boden auch bei den Nachbarn im Westen und

Osten. Unsere wissenschaftliche Literatur wird übersetzt, soweit sie aus Nutzbüchern besteht; hingegen dringen selbst inhaltlich bedeutsame Werke zur Philosophie, Kultur- und Kunstgeschichte nur selten nach Frankreich und England, weil sie meist in der Kunstform zu niedrig stehen.

Wer doch sagen könnte, von welcher Art die neue Jugend und ihr großer Dichter sein werden!

> Ihre Könige kennen die Völker der Erde: sie rollen
> Stolz in Karossen daher, Trommeln und Fahnen voran;
> Aber sie haben zugleich auch einen verborgenen Kaiser,
> Welcher am Brunnen vielleicht selber das Wasser sich schöpft,
> Und, sei dieser ein Künstler, ein Denker oder ein Weiser,
> Eh das Jahrhundert vergeht, trägt er die Krone allein. (Hebbel.)

Wie die neue Jugend sein wird, vermag niemand auch nur zu ahnen; wie sie aber der deutschen Literatur zu wünschen ist, das mag auf dieser letzten Seite gesagt werden. Sie soll aus ihren hohen Schulen einen gesunden Widerwillen mitbringen gegen alle literarische Gaukelei. Sie soll einigen sehr lauten Beherrschern der Literatur und Kritik von heute noch lauter zurufen: ihr Alten zwischen 30 und 40, die ihr nicht Mode und Kunst unterscheiden, nicht die einfachsten menschlichen Begriffe mit deutschen Wörtern ausdrücken könnt, tretet ab und räumt der neuen schreibenden Jugend euren Platz! Wir lachen über das Gerede eurer alten Schule von Realismus, Naturalismus, Symbolismus, Impressionismus und ähnliches Wortgeklingel, wo Begriffe fehlen. Wir fordern von deutschen Dichtern und Schriftstellern eine deutsche Kunst in den Ausdrucksformen deutschen Geistes, ohne die Augen zu schließen gegen das wahrhaft Schöne jedes andern Volkes, aber ohne es modeäffisch nachzustammeln. Den schönen Schein des Lebens, seinen farbigen Abglanz soll uns die Kunst bieten; und auch wo sie, der nichts Menschliches fremd bleiben darf, bis in die dunkelsten Tiefen des Erdenlebens hinabsteigt, da soll sie immer noch Kunst bleiben, nicht peinlich treuer Abklatsch dessen werden, was wir ohne Kunstverklärung auch im Lebensalltag um uns sehen.

Alle Beschäftigung aber mit Literatur, die strengwissenschaftliche oder die nur genießende, entbehrt des höheren Sinnes, wenn sie nicht mündet in das Gefühl freudigen Stolzes auf unsere große Dichtung, die nicht ihresgleichen auf Erden hat, und in den tatbereiten Wunsch:

Dies ist unser, so laß uns sagen und so es behaupten!



Einige der lesenswertesten Bücher der deutschen Literatur.

Nicht viel lesen, sondern gut Ding viel und oft lesen, macht fromm und klug dazu. (Luther).

Die Erfahrung bei seinen anderen literaturgeschichtlichen Werken hat den Verfasser gelehrt, daß den Lesern einer umfangreichen Literaturgeschichte noch eine ganz kurz gefaßte auszügliche Wegeweisung für ihre Beschäftigung mit der Literatur sehr erwünscht ist. Das folgende Verzeichnis enthält nur solche Werke, die für die Kenntnis der deutschen Literatur die allerwichtigsten und für den nichtgelehrten Leser zugleich die genußreichsten sind. Alle Werke fehlen, die ihre Berühmtheit, meist ja nur die des Titels, einzig den Überlieferungen der Literaturgeschichten, nicht ihrem bleibenden inneren Werte verdanken. Die Kunst ist lang, das Leben kurz, und bei der Überfülle des jeden gebildeten Leser bedrückenden Bücherhaufens ist es nur Fachleuten möglich, auch die langweiligen und schlechten, aber trotzdem berühmten Bücher zu lesen. Bei der Zusammenstellung dieses kleinen Verzeichnisses hat überwiegend die künstlerische Bedeutung eines Buches geleitet; daneben noch die Absicht, einige künstlerisch zwar wertlose, aber für die Entwicklung der Literatur inhaltlich oder geschichtlich besonders wichtige Bücher in Erinnerung zu bringen. Daß die neuere Literatur mit mehr Werken als die ältere in diesem Verzeichnis erscheint, entspricht dem unabweisbaren Bedürfnis der meisten Leser.

Zur Geschichte der deutschen Sprache: Jakob Grimm und „Die deutsche Sprache" von Otto Behagel.

Aus der Literatur des Mittelalters: selbstverständlich das Nibelungenlied und Gudrun, außerdem das Waltarilied (Scheffels Übersetzung) und der Heliand. Ferner: Gottfrieds von Straßburg Tristan und Isolde und Wolframs von Eschenbach Parzival (beide in der Übersetzung von W. Hertz.) — Meier Helmbrecht (Übersetzung von L. Fulda). — Freidanks Bescheidenheit.

Der Sachsenspiegel. — Meister Eckhart (in G. Landauers Übersetzung).

Hartmanns Armer Heinrich. — Der gute Gerhard von Rudolf von Ems.

Auswahl des Minnesanges, etwa die von Pannier oder Obermann (R).

Walter von der Vogelweide.

Über den Meistersang das Buch von Mey.

Reineke Fuchs.

Volkslieder in der Sammlung von Uhland. — Des Knaben Wunderhorn (von Grisebach).

Boners Edelstein. — Stücke aus Brants Narrenschiff.

Tauler, Seuse und Geiler von Kaisersberg.

Über den Humanismus das Werk von Voigt, für Lateinkundige die Epistolae obscurorum virorum.

Von Luther die Auswahl von Buchwald und Köstlin. — Über Hutten das Werk von Strauß.

Über das Kirchenlied das Werk von Wackernagel.

Von Hans Sachs Schwänke und Spiele. — Frischlin von Strauß. — Von Fischart Das glückhafte Schiff.

Paulis Schimpf und Ernst. — Die Volksbücher von Simrock oder Schwab. — Das Faustbuch von Spieß.

Rollenhagens Froschmäuseler. — Denkwürdigkeiten des Ritters Götz von Berlichingen und des Ritters Hans von Schweinichen.

Schills Ehrenkranz (vgl. S. 259).

Von Opitz Die deutsche Poeterey. — Harsdörffers Nüenberger Trichter.

Die Gedichte von Dach, Flemming, Gerhardt, Spee, Angelus Silesius.

Logaus Sinngedichte. — Von Moscherosch der „A la mode Kehrauß" in den „Gesichten" (vgl. S. 289) und das „Christliche Vermächtnis".

Die Geliebte Doenrose von Gryphius.

Grimmelshausens Simplicissimus und Teutscher Michel.

Von Thomasius der „Discours" (s. 311). — Von Leibniz die „Unvorgreiflichen Gedanken".

Christian Günthers Gedichte. — Gellerts Fabeln.

Gottsched: Die Auszüge des Besten von E. Reichel.

Klopstock: Einige Gesänge des Messias, die Oden, auch einiges in der Gelehrtenrepublik.

Lessing: Die auf S. 435 oben erwähnten Werke; außerdem die Briefe.

Höltys Gedichte. — Gedichte, Idyllen und Odyssee von Voß. — Gedichte von Claudius und einiges aus dem Wandsbeker Boten.

Bürgers Gedichte und Münchhausen. — Seumes Spaziergang nach Syrakus. — Georg Jacobis Gedichte.

Von Hölderlin alles.

Von Wieland die Werke in der Ausgabe von Bölsche; vor allem Musarion, Geron, die Abderiten, Oberon.

Von Nicolai der Sebaldus Notanker. — Heinses Ardinghello. — Von J. J. Engel Lorenz Starck. — Hippels Schrift Über die Ehe. — Jung-Stillings „Jugend". — Von Pestalozzi Lienhard und Gertrud.

Der Merkwürdigkeit wegen der Rinaldo von Vulpius. — Alles, was man von Sturz, Haken, Merck erlangen kann.

Herr und Diener und Vom deutschen Nationalgeist von K. F. Moser. — Die Patriotischen Phantasien von Justus Möser. — J. G. Zimmermann: Vom Nationalstolze. — G. A. Forster: Reise um die Welt und anderes. — Phädon und Jerusalem von Moses Mendelssohn.

Lavater: Physiognomik. — Von Lichtenberg alles.

Von Kant: Je nach Neigung und Verständnis.

Hamann: Sokratische Denkwürdigkeiten.

Herder: Die in der Cottaschen Volksausgabe enthaltenen Werke.

Winckelmann: Nachahmung der griechischen Werke und Geschichte der Kunst des Altertums.

Friedrichs des Großen Schrift über die deutsche Literatur und Briefe bei R.

Goethe: Einzelne Werke zu nennen, ist überflüssig. Hier sei nur hingewiesen auf manches weniger bekannte Werk, das von den Meisten überschlagen wird, z. B. die Fastnachtspiele und ähnliches (S. 557—559), die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter (S. 653); vor oder während einer Reise nach Italien: Die Italienische Reise; Sprüche in Versen und Prosa, Pandora, Maskenzüge, Die Aufgeregten, Urfaust. Die Gedichte am besten in zeitlicher Folge, wie sie Pniowers Pantheon-Ausgabe bietet. Für Sprachkenner die französische Übersetzung von Sabatier.

Unbedingt: Goethes Briefe (Auswahl von Ph. Stein), Briefwechsel mit Schiller und Briefe an Frau von Stein, Gespräche mit Eckermann, Briefe der Frau Rat (alles bei R.).

Schiller: Auch hier wird nur auf einzelne oft übersehene Werke hingewiesen: Verbrecher aus verlorner Ehre. Die ästhetischen Schriften (S. 618—619); auch die Besprechung der Iphigenie. — Schillers Briefe von F. Jonas, mindestens die Briefwechsel mit den Lengefelds, Körner und W. von Humboldt. — Für Goethes und Schillers Freundschaftsbund das prächtige Büchlein von Heinrich Voß dem Jüngeren: Goethe und Schiller in Briefen (bei R.). Neben den neuesten Werken über Schiller ist das kleine von Karoline von Wolzogen nicht zu vergessen. Schillers unvollendetes Gedicht „Deutsche Größe" in dem herrlichen Sonderabdruck von Suphan (Schriften der Goethegesellschaft).

Stürmer und Dränger. Zur Kenntnis, viel weniger zum Genuß, Gerstenbergs Ugolino, der Julius von Leisewitz, Klingers „Sturm und Drang"; die Gedichte, Der Hofmeister, Der Engländer von Lenz; Die Kindermörderin und Voltaire von H. L. Wagner; die Idyllen vom Maler Müller.

Von Schubart die Gedichte und, wenn möglich, die Deutsche Chronik.

Von Kotzebue Die Kleinstädter und Gurli.

Von Jean Paul Siebenkäs, Levana, Wuz.

Romantiker. Von W. Schlegel einige Gedichte, die Vorlesungen über dramatische Kunst, sein Shakespeare. — Von Fr. Schlegel die Lucinde und der Auswahlband in der Sammlung „Erzieher zur deutschen Bildung" (Jena, Diederichs). Von Tieck Gedichte, Märchen, der Roman Vittoria Accorombona.

Wackenroders Herzensergießungen, Novalis in der Ausgabe von Bölsche (bei Hesse).

Brentanos Gedichte und die Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl. Von Arnim die Kronenwächter und Der tolle Invalide.

Rahels Buch der Erinnerung und die Briefe von Dorothea und Karoline Schlegel. — Bettinas Briefwechsel Goethes mit einem Kinde und ihr Königsbuch. — Die Gedichte der Günderode.

Von Jakob Grimm der Auswahlband von M. Koch (Stuttgart, Pfeiffer und Greiner).

Von Z. Werner Der Vierundzwanzigste Februar, und zur Kenntnis vom Schicksalsdrama: Müllners „Schuld". — E. T. A. Hoffmanns „Fräulein von Scudéry".

Eichendorffs Gedichte und Aus dem Leben eines Taugenichts. — Wilhelm Müllers Griechenlieder.

Fichtes Reden an die deutsche Nation. — Von L. Jahn das Deutsche Volkstum. — Von Görres die Proklamation Napoleons (S. 742).

Arndts Vaterlandslieder und Geist der Zeit; Körners und Schenkendorfs Vaterlandslieder. — Fouqués Undine.

Von Heinrich von Kleist alles, auch die Briefe (Ausgabe von Erich Schmidt).

Uhlands Gedichte und die Prosaschriften zur deutschen Literatur.

Justinus Kerners Gedichte und Bilderbuch (S. 761).

Hauffs Märchen, Lichtenstein, Phantasien.

Von Hermann Kurz: Die beiden Tubus (Heyses Novellenschatz) und Schillers Heimatjahre.

J. G. Fischers Gedichte.

Von Mörike alles, auch die Briefe (Ausgabe Hesse).

Rückerts Gedichte (mit Auswahl), einiges aus der Weisheit des Brahmanen.

Chamissos Gedichte und Peter Schlemihl.

Platens Gedichte und die satirischen Komödien (vgl. 780—782).

Gedichte von Kinkel und Strachwitz.

Gedichte von Lenau und J. von Zedlitz; von diesem auch die „Totenkränze".

Alles von Annette von Droste-Hülshoff.

Von Raimund Der Bauer als Millionär, Alpenkönig und Menschenfeind.

Von Halm die Novellen.

Von Grillparzer Die Ahnfrau und alle folgenden Dramen, die Erzählungen, Selbstbiographie und Tagebücher (S. 827).

Von Holtei: für Liebhaber die Schlesischen Gedichte, und etwa Die Vagabunden. — Von Starklof „Sirene" (Heyses Novellenschatz). — Von Stifter Der Condor, Studien und Bunte Steine. — Das Buch der Kindheit von Goltz.

Bilder und Geschichten aus Schwaben von Ottilie Wildermuth.

Von Willibald Alexis: Die Hosen des Herrn von Bredow, Cabanis, Roland von Berlin, Ruhe ist die erste Bürgerpflicht.

Von Gotthelf: Uli der Pächter, Elsi (S. 841).

B. Auerbachs Diethelm von Buchenberg.

Von Immermann Münchhausen (Der Oberhof), Tristan und Isolde, Tulifäntchen.

Börnes Briefe aus Paris, Gedenkrede auf Jean Paul, Menzel der Franzosenfresser.

Heines Buch der Lieder, Romancero. Bimini, Atta Troll, Wintermärchen. Reisebilder, Die romantische Schule, Französische Zustände; für Sprachkenner die italienische Übersetzung der Gedichte von Zendrini.

Gutzkows Uriel Acosta, Zopf und Schwert, Ritter vom Geist. — Laubes Graf Esser und Prinz Friedrich.

Zur politischen Dichtung das Sammelwerk von Karl Henckell: Buch der Freiheit. — Paul Pfizers Briefwechsel zweier Deutschen.

Herweghs Lieder eines Lebendigen. — Hoffmann von Fallerslebens Unpolitische Lieder, Heimatlieder, Kinderlieder.

Von Prutz: Gedichte, Das Engelchen, Politische Wochenstube.

Freiligraths Gedichte und Übersetzungen.

A. Grüns Gedichte, Becks Gedichte, M. Hartmanns und A. Meißners Gedichte. — Gedichte von Roquette.

Geibels Gedichte, Neue Gedichte (Heroldsrufe), die Dramen Brunhild und Sophonisbe. Das Klassische Liederbuch (S. 899).

Paul Heyse: Gedichte, Neue Gedichte; von den Novellen die auf S. 900—901 erwähnten; Die Romane Kinder der Welt und Im Paradiese. Die Dramen Weisheit Salomons, Maria von Magbala.

Leutholds Gedichte und Penthesileia. — Linggs Gedichte und Schlußrhythmen. — Wilhelm Busch sei nur wieder genannt.

Volkmann (Leander): Gedichte und Träumereien. — Allmers: Marschenbuch und Gedichte. — Aus Martin Greifs Gedichten.

Von Hamerling: Gedichte und etwa Der Homunculus. — Lorms Gedichte, einiges von Gilm, A. Pichlers Gedichte.

Von Storm alles, auch die Briefwechsel mit Mörike und Keller.

Von Keller alles, dazu das Buch von Bächtold (S. 921).

Freytag: Soll und Haben, Verlorne Handschrift, einige Bände der Ahnen. Die Journalisten, Bilder aus der deutschen Vergangenheit, Vermischte Aufsätze.

Scheffels Gedichte und Ekkehart.

Von Fritz Reuter nach Geschmack und Behagen, jedenfalls Franzosentid, Festungstid, Stromtid, Kein Hüsung. — Klaus Groths Quickborn.

Von Wilhelm Jensen: Die Insel, Holzwegtraum. — „Aus unsern vier Wänden" von Adolf Reichenau.

Riehls Naturgeschichte des deutschen Volkes.

Von Spielhagen: Sturmflut.

Hebbels Dramen, Gedichte und Tagebücher.

Otto Ludwigs Dramen, Zwischen Himmel und Erde, Heiteretei und Widerspiel.

Wilbrandts Osterinsel und Fridolin.

Mozarts und Beethovens Briefe (Auswahl von Storck).

Richard Wagner: Operndichtungen. Prosaschriften: Kunstwerk der Zukunft, Oper und Drama. Briefe an Mathilde Wesendonck.

Gedichte von: Grisebach, Vierordt, Prinz Schönaich, Saar, Milow, Spitteler. — „Dreizehnlinden“ von F. W. Weber.

Von Vischer: alles, auch Kritische Gänge, Altes und Neues, Vorlesungen über Shakespeare.

Von Konrad Meyer alles.

Von Fontane: Gedichte, L'Adultera, Irrungen Wirrungen, Wanderungen durch die Mark.

Luise von François: Die letzte Reckenburgerin und der Katzenjunker.

Marie von Ebner-Eschenbach: Das Gemeindekind, Erzählungen (S. 979), Aphorismen.

Steinhausens Irmela. — Das Meiste von Rudolph Lindau. — Von Franzos: Kampf ums Recht, Halb-Asien, Juden von Barnow, Moschko.

Heinrich Seidel: Gedichte und die meisten Erzählungsbände. — Von Pantenius die Kurländischen Geschichten.

Malwida von Meysenbugs Memoiren.

Das Meiste von Hans Hoffmann und Rosegger.

Paul Lindaus Kleinstädterbriefe und die Aufsätze in den ersten Jahrgängen der „Gegenwart“.

Von Anzengruber fast alles.

Wildenbruchs Gedichte, Novellen und Erzählungen, Die Quitzows. — Fitgers Gedichte.

Die Gegenwart:

(Nur das Wertvollste).

Nietzsche: Unbedeutend ist nichts.

Henckells Auslese „Mein Lied“. — Von H. Hart fehlt ein Gedichtauswahlband.

Von J. Hart: Homo sum und Triumph des Lebens. — Von A. Holz: Buch der Zeit und des Spaßes wegen, „Dafnis“ (für Männer).

Gedichte von Liliencron, Falke, Löwenberg, Weigand, Jacobowski, L. und G. Busse, Avenarius, Presber, B. von Münchhausen, M. von Stern, Roffhack, Salus. — Der Auswahlband von Dehmel.

Gedichte von Holm (Mutterlieder), Fr. Port, A. von Puttkamer, Klara Müller, C. Resa, Anna Ritter, Lulu von Strauß, Agnes Miegel, Frieda Schanz, Isolde Kurz, M. Beutler, A. von Hörmann, Marie Stona.

Frenssens beide Romane, die Buddenbrooks von Th. Mann, beide Romane von H. Hesse, die drei Romane von G. Reicke, auch seine Gedichte.

Von Sohnrey: Friedesinchen, von Hegeler: Pastor Klinghammer.

Siegfrieds Tino Moralt, G. Heers An heiligen Wassern und anderes. — Von Bertsch beide Romane.

Von Ilse Frapan die Novellen, z. B. die Last (Heyses Novellenschatz), von Ch. Niese ihre Erzählungen, die Ratsmädelgeschichten von Helene Böhlau, die Gedichte und die zwei Hauptromane von Ricarda Huch.

Die Romane, Novellen und einige Dramen (Ehre, Sodoms Ende, Morituri, Glück im Winkel, Johannisfeuer, Stein unter Steinen, von Sudermann. — Die Weber, Hannele, Biberpelz, Versunkene Glocke von G. Hauptmann, das Tagebuch von Karl Hauptmann. — Von Halbe: Jugend und Mutter Erde. — Von Hartleben: Lore und Der Halkyonier. — Von Dreyer läßt sich alles mit Genuß lesen, wenn auch mit unterschiedlichem. — Von Otto Ernst: Gedichte, Asmus Semper, Offenes Visier.

Von Thoma Die Medaille und Die Lokalbahn. — Fuldas Sinngedichte. — Lienhards Gedichte und Thüringer Tagebuch. — Von Schnitzler: Liebelei, Anatol und Novellen. — Von Lothar König Harlekin, Cäsar Borgia, Das deutsche Drama der Gegenwart. — Hofmannsthals Elektra. — Der Rosmer Themistokles. — Gumppenbergs Elf Scharfrichter, Die Verdammten, Der Messias.

Wissenschaftliche Werke bleiben hier weg, weil Neigung und Bedürfnis der Leser zu mannigfaltig sind, „die Materie grenzenlos ist“, auch in den letzten Kapiteln auf viele gute Bücher hingewiesen wurde.



Bücherkunde.

Die folgenden Angaben sollen nur den ungeübten Lesern einige Fingerzeige bieten, nicht aber den wissenschaftlich Studierenden dienen; eine auch nur annähernde Vollständigkeit nützlicher Hilfsmittel ist nicht beabsichtigt, weil sie viele Bogen füllen müßte. In den meisten Fällen werden nur die jüngsten Werke angeführt, in denen die älteren Hilfsmittel gewöhnlich genannt sind. Ausgaben werden meist nur für die ältere Literatur erwähnt.

Für die alte Zeit sind wichtige Nachschlagewerke und Sammlungen:

Karl Goedeke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. — H. Paul: Grundriß der germanischen Philologie. — Wackernagel: Deutsches Lesebuch. — Braune: Althochdeutsches Lesebuch. — Müllenhof und Scherer: Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem 8.—12. Jahrhundert. — Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart (240 Bände). — Kürschners Nationalliteratur. Die Sammlungen billiger Volksausgaben von Reclam, Hendel, Cotta, Meyer, Hesse, werden fast nur für die ältere Zeit (R. = Reclam) aufgeführt; die Verzeichnisse dieser unentbehrlichen billigsten Hilfsmittel sind leicht zugänglich.

Für die lebenden Dichter werden nur in Ausnahmsfällen Bücher „über" genannt.

Erster Band.

Heliand: Ausgabe von M. Heyne, mit Wörterbuch. Übersetzung bei R.

Otfrid: Ausgabe von P. Piper, mit Wörterbuch.

Waltari-Lied: Ausgabe von Holder mit V. Scheffels Übersetzung. Übersetzung von Drees (R.).

Ruotlieb: Deutsch von M. Heyne.

Roswithas Dramen: Deutsch von Bendixen und von Pilz (R.).

Heldensage: Geschichte der mittelhochdeutschen Literatur von F. Vogt und Uhlands Schriften (vgl. S. 760).

Gudrun: Ausgabe von Bartsch, Übersetzung von Simrock und R.

Nibelungenlied: Bequemste kleine Ausgabe von Lachmann. Übersetzungen von L. Freytag und Simrock (diese bei R.).

Meier Helmbrecht: Übersetzung von Ludwig Fulda.

Freidanks Bescheidenheit: Übersetzung von Bacmeister. Auch R.

Mittelalterliches Drama: Die lateinischen Osterfeiern von Lange. — R. Froning: Auswahl (Kürschner, 14). — W. Creizenach: Geschichte des neueren Dramas (Band 1).

Sachsenspiegel: Ausgabe von Homeyer. Übersetzung (R.) unnötig.

Meister Eckhart: Ausgabe von Pfeiffer, Übersetzung in Auswahl von G. Landauer.

Hartmann von Aue: Ausgabe von Bech, Auswahl bei Kürschner. Der arme Heinrich übersetzt von Simrock, Umarbeitung von Chamisso. Auch R.

Gottfried von Straßburg: Ausgabe bei Kürschner (113 und 120), Übersetzung von W. Hertz.

Wolfram von Eschenbach: Ausgabe bei Kürschner, Übersetzung des Parzival von W. Hertz.

Konrad von Würzburg. Einiges bei R.

Minnesang: Sammlungen von Fr. v. d. Hagen, M. Haupt, Bartsch. — Über: Die Anfänge des deutschen Minnesangs von Schönbach.

Walter von der Vogelweide: Ausgabe und Übersetzung von Simrock, von Pannier (R.). — Über Uhland, Schönbach, Burdach.

Carmina Burana: Ausgabe von Schmeller, Übersetzung von Laistner.

Heldenbuch: Ausgabe von A. von Keller.

Theuerdank: Ausgabe von Goedeke. — Wittenweilers Ring: Ausgabe von R. Bechstein.

Oswald von Wolkenstein: Ausgabe von B. Weber und R.

Meistersang. Darüber: Uhland, auch C. Mey: Der Meistergesang in der Kunst. — Richard Wagners „Meistersinger." — Puschmanns „Gründlicher Bericht" in Braunes „Neudrucken" Nr. 73.

Diese Neudrucke sehr nützlich für die Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts (über 200 Nummern).

Tierepos: Ecbasis von Voigt. — Der niederländische Reineke von C. Schröder. — Darüber: Reinhart Fuchs von J. Grimm. — L. Sudre: Les sources du roman de Renard. — Goethes Reineke Fuchs.

Volkslied: Uhlands Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder (billige Neuausgabe bei Cotta). — Ferner: Kürschner Band 13 und Die historischen Volkslieder der Deutschen von R. von Liliencron. — Das Liederbuch der Hätzlerin von Haltaus. — Über alte Volkslieder in Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage.

Boner: Ausgabe von Pfeiffer; darüber G. E. Lessing. Auswahl bei R.

Andre lehrhafte Dichtungen bei Kürschner.

Brants Narrenschiff von Goedeke und R..

Tauler, Suso, Geiler von Kaisersberg in Pfeiffers Deutschen Mystikern des 14. Jahrhunderts und in Einzelausgaben. — Darüber: Geschichte der deutschen Mystik im Mittelalter von G. Preger.

Der Humanismus. Darüber: Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland von L. Geiger. Die Wiederbelebung des klassischen Altertums von G. Voigt. — Die Epistolae obscurorum virorum.

Luther: Vollständigste Ausgabe die noch im Erscheinen begriffene Weimarische kritische Gesamtausgabe. — Auswahl in drei Bänden von Buchwald und Köstlin. Auch R. — Ältestes Werk über Luther: 17 Predigten von Mathesius (neue Ausgabe von Lösche). Ferner Lebensbeschreibungen von Köstlin, Lenz, Harnack.

Flugblätter. Satiren und Pasquille aus der Reformationszeit: von O. Schade.

Hutten. Werke: von Böcking, die deutschen Schriften von Szamatolski. Auch R. — Über: D. Fr. Strauß.

Murner: Kürschner Band 17 und R.

Kirchenlied: Beste Sammlung in 5 Bänden von Ph. Wackernagel. — Hoffmann von Fallerslebens Geschichte des deutschen Kirchenliedes.

Hans Sachs: Ausgabe des Stuttgarter Literarischen Vereins in 25 Bänden. Gute Auswahl in 3 Bänden von Goedeke und Tittmann und bei R. — Über: R. Genée, Hans Sachs.

Drama der Reformationszeit: Auswahl von Froning bei Kürschner, Band 22. — Tittmann: Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert. — Über: Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Band 2.

Frischlin: Ausgabe von D. Fr. Strauß (Stuttgarter Lit. V.). Über: Frischlins Leben und Werke von Strauß.

Englische Komödianten: ihre Stücke bei Kürschner Band 23, andre Ausgabe von Tittmann.

Julius von Braunschweig: Stuttg. Lit. V. Band 36.

Ayrer: ebenda Bände 76—80.

Fischart: Ausgabe von Hermann Kurz. — Einiges bei R. — Über: Fischart von W. Wackernagel, und Erich Schmidt in der Allgemeinen deutschen Biographie.

Pauli, Frey, Lindener, Montanus, Kirchhof, Schumann: Ausgaben des Stuttg. Lit. V., Pauli auch bei R.

Volksbücher: Ausgaben von Simrock und Schwab, in Scheibles „Kloster" und in Neudrucken.

Eulenspiegel bei R., — Hans Clavert: R.

Faustbuch von Spieß: Braunes Neudrucke.

Wickram. Werke: Stuttg. Lit. V. — Rollwagenbüchlein bei R.

Rollenhagen: Froschmäuseler von Goedeke.

Dedekinds Grobianus von Bömer; Scheidt: Neudruck.

Zimmernsche Chronik: Stuttg. Lit. V.

Alte Zeitungen. Weller: Die ersten deutschen Zeitungen.

Zum 17. Jahrhundert: Neudrucke in der Sammlung „Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts" von Goedeke und Tittmann. Borinski: Die Poetik der Renaissance. Hettners Geschichte der deutschen Literatur Band 1.

Sprachgesellschaften. H. Schultz: Die Bestrebungen der Sprachgesellschaften. — Barthold: Geschichte der Fruchtbringenden Gesellschaft.

Opitz: Die „Poeterey" in Braunes Neudrucken Nr. 101. Auswahl der Werke bei Kürschner Band 23. — Gedichte bei R. — Vom Aristarchus Ausgabe von Witkowski.

Weckherlin: Bände 99 und 200 des Stuttg. Lit. V.; Auswahl von Goedeke.

Harsdörffer und die Nürnberger Dichterschule. Darüber: Tittmann. Ferner: Altes und Neues aus dem Pegnesischen Blumenorden von Beckh.

Geistliche Lyrik: Kürschner 31. — Dach und die Königsberger Freunde: Kürschner 30. Dachs sämtliche Gedichte: Band 130 des Stuttg. Lit. V.

Paul Flemming. Auswahl bei R. Gesamtausgabe Bände 82 und 83 des Stuttg. Lit. V. Größere Auswahl und Olearius: Kürschner 28. Über: Varnhagen von Ense.

Paul Gerhardt: Gesamtausgabe von Goedeke; Auswahl in Meyers Volksbüchern.

Spee: Ausgabe von Balke. — Trutznachtigall bei R. Über: J. Gebhart.

Angelus Silesius: Ausgabe von Ellinger. Auswahl von O. E. Hartleben.

Logau: Auswahl bei R. Gesamtausgabe Band 113 Stuttg. Lit. V.

Moscherosch: „Gesichte" bei R. und bei Kürschner. — Insomnis Cura Parentum Neudruck von L. Pariser.

Schupp: Kürschner 32 und Brauns Neudrucke.

Lauremberg: Ausgabe von Lappenberg (Stuttg. Lit. V.) und Braunes Neudrucke.

Rachel: Ausgabe von Drescher (Neudruck.).

Wernicke: Auswahl bei Kürschner (von L. Fulda).

Reuters Schelmuffsky: Kürschner 35 und Neudruck, auch R.

Gryphius: Gesamtausgabe Stuttg. Lit. V., Auswahl Kürschner 29 und Tittmann. „Peter Squenz" bei R. — Über: Andreas Gryphius et la tragédie allemande au 17 ème siècle von L. G. Wysocki.

Weise: Auswahl von L. Fulda (Kürschner 39), „Tobias und die Schwalbe" bei R.

Schoch von W. Fabricius.

Über den Roman des 17. Jahrhunderts: Cholevius (Inhaltsangaben) und F. Bobertag: Geschichte des Romans in Deutschland. — Zieglers Banise bei Kürschner. — Zesens Rosemund Neudruck.

Grimmelshausen: Simplicissimus bei R. Gesamtausgabe von Heinrich Kurz.

Thomasius: Neudruck in der von jetzt ab wichtigen Sammlung „Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts" von Seuffert und Sauer.

Leibniz: „Ermahnung" von Grotefend. Einiges bei R. Über: Pfleiderer.

Freidenker, Aufklärung: Lechler: Geschichte des englischen Deismus.

Liscow: bei R. — Rabener: Ausgabe mit Briefen von Ortlepp.

„Insel Felsenburg": Ausgaben von Tieck und H. Ullrich, Auszug bei Kürschner 37. — Über die Robinsonaden: Vortrag von H. Hettner.

Moralische Wochenschriften. Darüber: R. Jacoby, E. Milberg, Kawczynski.

Günther: Gedichte bei R. Größere Auswahl von L. Fulda (Kürschner 38).

Brockes: Auswahl bei R. und Kürschner 45. — Haller: Auswahl Kürschner 41. Über: A. Frey.

Hagedorn bei R.

Bremer Beiträger: Genügende Auswahl von Gellert, Cramer, E. Schlegel, Zachariä: bei Kürschner. — Gellert, Zachariä, Kästner auch bei R.

Eindringen englischer Literatur. Max Koch: Über die Beziehungen der englischen Literatur zur deutschen im 18. Jahrhundert.

Shakespeare in Deutschland: Koberstein, Genée. Außerdem zahlreiche Aufsätze im Shakespeare-Jahrbuch.

Gottsched: Auswahl alles Besten in Eugen Reichels verdienstvollen Gottsched-Bänden. — Über: Gottsched und seine Zeit von Danzel, und Gottscheds Stellung im deutschen Bildungsleben von Eugen Wolff. — Auch: Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie von Paul Schlenther.

Bodmer und Breitinger. Auswahl bei Kürschner 42. Über: Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz von Bächtold.

Klopstock: Messias und Oden bei R. Größere Ausgaben von F. Muncker und R. Hamel. Hauptwerk über ihn: F. Muncker. Außerdem: Klopstocks Jugendgeschichte von D. Fr. Strauß.

Lessing: Ausgaben von Muncker, bei Kürschner, Hempel. Gute, billige Ausgabe bei Max Hesse. Briefwechsel von Redlich und Muncker. — Bestes Werk über ihn von Erich Schmidt. Daneben die Werke von Stahr und Borinski, auch Danzel. Lessings Leben von seinem Bruder Karl bei R.

Gleim: Auswahl bei R. — Ramler, Karsch, E. von Kleist: Kürschner 45. — Weiße, Cronegk, Brawe: Kürschner 72. — Uz, Götz und Anakreontiker: Kürschner 45.

Göttinger Hain. Voß, Hölty, Miller, Fr. Stolberg, Claudius: Kürschner 49 und 50. — Über: Der Göttinger Dichterbund von Prutz. — Einzelne: Voß in der Hempelschen Ausgabe und bei R. — Höltys Gedichte von A. Halm und bei R. — Göckingk: Kürschner 73. — Claudius bei R. — Über Miller: Erich Schmidt in den „Charakteristiken".

Bürger: Ausgabe bei R. und Hesse. Über: Grisebach (Gesammelte Studien) und W. von Wurzbach. Außerdem: Schillers Aufsatz.

Hebel: Bei R. (Gedichte und Schatzkästlein). — Salis-Seewis bei R. und Kürschner. — Seume (Gedichte und Spaziergang) bei R. — G. Jacobi nur in 8bändiger Gesamtausgabe (Zürich 1807—1822).

Hölderlin: Beste Ausgabe von B. Litzmann. Briefe von K. Litzmann. Gedichte auch bei R., Hendel und in Cottas Handbibliothek, Hyperion bei R. — Über: A. Wilbrandt.

Wieland: Hempelsche Ausgabe von Düntzer. — Neue Gesamtausgabe von Seuffert in Vorbereitung. — Auswahl bei Kürschner, in Meyers (Leipzig) Klassikern und bei Hesse. — Der Oberon und anderes. bei R. — Über: Bölsche (Einleitung zu Hesses Auswahl). Außerdem: Goethes Gedächtnisrede (vgl. S. 474).

Blumauer, Kortum, Musäus, J. J. Engel, Knigge, Thümmel (nur „Wilhelmine"), Hippel („Über die Ehe"), Jung-Stilling, Pestalozzi bei R. — Geßner und Nicolai bei Kürschner 41 und 72. — Heinse: Gesamtausgabe von K. Schüddekopf. Über: R. Rödel. — Merck in Auswahl von A. Stahr. Der wichtige Briefwechsel von K. Wagner.

Moser. Über: O. Wächter. — Möser: Auswahl bei R. — Zimmermann bei Kürschner 73. — Forster: Auswahl in Neudruck von A. Leitzmann. — Mendelssohn: Phädon bei Kürschner 73 und R. — Lavater. Über: Muncker. Die von Hufeland herausgegebenen „Worte des Herzens" bei R. — Lichtenberg: Ausgewählte Schriften von E. Reichel bei R. — Andere Auswahl bei Kürschner 141. Die Aphorismen von A. Leitzmann in Neudruck. — Über: Grisebach in den „Gesammelten Schriften".

Kant: Alle Hauptwerke bei R. — Über: Schubert (In Band 11 der Gesamtausgabe von Rosenkranz), Reicke, Paulsen.

Hamann: Einiges bei R. Gesamtausgabe von Fr. Roth. Über: C. H. Gildemeister (mit einem Band Briefe) und J. Minor: Hamann und seine Bedeutung für die Sturm- und Drangperiode.

Herder: Cid, Legenden, Schulreden, Stimmen der Völker bei R., einiges andere bei Hendel. Gute billige Auswahl in 6 Bändchen bei Cotta. Gesamtausgabe in 32 Bänden von B. Suphan. Wissenschaftliche Auswahl in 4 Bänden bei Kürschner 74—77; 5bändige Auswahl in Meyers Klassikern. Hauptwerk über: Herder nach seinem Leben und seinen Werken von R. Haym. Auch Band 45 der Sammlung „Geisteshelden": Herder, Sein Leben und Wirken von R. Bürkner. — Gute Auslese der besten Aussprüche in der Sammlung „Erzieher zu deutscher Bildung" (bei Diederichs in Jena).

Winckelmann: Neue billige Ausgaben fehlen. Das beste Werk über ihn: Winckelmann, seine Werke und seine Zeitgenossen von C. Justi. Außerdem natürlich Goethes Schrift Winckelmann und sein Jahrhundert und Herders Denkmal Winckelmanns (Suphans Herder, Band 8).

Friedrich der Große: Neudruck seiner Schrift über die deutsche Literatur bei R. (mit Justus Mösers Gegenschrift). Außerdem über jene Schrift: D. Jacoby, B. Suphan. — 500 ausgewählte Briefe bei R.

Zweiter Band.

Goethe. Aus der ungeheuren Literatur nur einiges Allerwichtigste. Von vollständigen Ausgaben ist die billigste die gute von L. Geiger bei Hesse. Größere Ausgaben mit wertvollen Einleitungen und Anmerkungen die Cottasche Jubiläumsausgabe von Eduard von der Hellen und die Meyersche von Karl Heinemann. Notwendige Ergänzung: die 6bändige Auswahl der Briefe von Ph. Stein. Die Gespräche mit Eckermann sind in einigen billigen Volksausgaben (bei R. usw.) erschienen; die Briefe an Frau von Stein in billiger Ausgabe bei Cotta, Auswahl bei R., auch die Briefe der Frau Rat bei R. — An Werken über Goethe seien von zahllosen nur einige besonders wertvolle oder nützliche genannt: Bielschowski, Witkowski, H. Grimm, Hehn, Heinemann. Für jede eingehendere Beschäftigung mit Goethe als Ratgeber: Goedekes Grundriß.

Sturm und Drang. Die wichtigsten Werke von Gerstenberg, Leisewitz, Klinger, Lenz, Wagner, Maler Müller: bei Kürschner Bände 79—81. Einzelnes in Neudrucken. Über: die wertvollen Einleitungen von A. Sauer in der Auswahl bei Kürschner. Ferner: Die Sturm- und Drangperiode von H. Hettner. Lenz und Klinger von Erich Schmidt, von Demselben: Wagner. Neudruck des „Plimplamplasko" in der Schrift von A. Langmesser: Jacob Sarasin. Einige Hauptwerke von Gerstenberg, Leisewitz, Klinger (z. B. „Sturm und Drang") Lenz, Maler Müller (die Idyllen) bei R. — Schubart: Die Gedichte bei R. Auswahl der Werke von A. Sauer bei Kürschner. Über: D. Fr. Strauß.

Schiller: Billige Ausgaben bei Hesse und R., auch bei Cotta und Meyer. Am vollständigsten ist zur Zeit die Cottasche Jubiläumsausgabe mit Einleitungen und Anmerkungen. Notwendige Ergänzung: Schillers Briefe in billiger Volksausgabe von Fritz Jonas. Schillers und Lottes, Schillers und Körners Briefwechsel in Volksausgaben bei Cotta. Zu den besten Werken über Schiller gehören noch immer die älteren von Palleske und Scherr. Außerdem Schillers Leben von Karoline von Wolzogen (Meyers Volksbücher). Unvollendet sind die zu groß angelegten Werke von Brahm, Weltrich, Minor, wertvoll die Bilderwerke von Bellermann (das beste) und J. Wychgram. Für wissenschaftliche Einzelforschung wie immer: Goedeke. — Für das Verhältnis von Goethe und Schiller: in erster Reihe ihr Briefwechsel in vielen billigen Ausgaben. Ferner von Heinrich Voß dem Jüngeren: Goethe und Schiller in Briefen (R.).

Für die folgenden Abschnitte darf die Angabe der Hilfsmittel noch kürzer sein, da die Werke bequem zugänglich sind, die der Romantiker und der seit 1875 verstorbenen Dichter meist in guten billigen Ausgaben (Hesse, Cotta, Meyer, Reclam). Auf Ausgaben wird von hier ab nur noch in vereinzelten Fällen hingewiesen. Wertvoll (zum Teil) die beiden Sammlungen von Einzelschriften über Dichter: „Die Dichtung" (von P. Remer) und „Literatur" (von G. Brandes).

Jean Paul: Hauptwerk von P. Nerrlich.

Frühromantik. Haym: Die romantische Schule. — Ricarda Huch: Blütezeit der Romantik. — In Brandes' „Hauptströmungen".

Fr. Schlegels Lucinde bei R. — Auswahl in den „Erziehern zur deutschen Bildung". — Wichtig die Briefwechsel von Karoline und Dorothea Schlegel.

Tieck: Genügende Auswahl bei Hesse und Meyer. — Einzelnes bei R.

Novalis: Gedichte bei R. — Gute Ausgabe bei Hesse.

Neudruck der „Trösteinsamkeit" (vgl. S. 704). — R. Steig: A. von Arnim und Brentano (darin auch Briefe).

Von Arnim und Brentano einiges bei R., von Brentano gute Auswahl bei Hesse.

Rahel Levins „Buch des Andenkens". — Über Novalis: E. Heilborn.

Bettina: bei Kürschner 146 II und R.
Des Knaben Wunderhorn bei R.
Günderode: Bettinas Buch „Die Günderode"; ihre Gedichte von Fr. Götz.
J. Grimm: Auswahlband in der Sammlung „Bücher der Weisheit und Schönheit" (Stuttgart). W. Scherer: Jakob Grimm.
Schicksalstragödie: genügende Auswahl Kürschner 151, auch R.
Heinrich von Kleist: beste Ausgabe (mit den Briefen) von Erich Schmidt (Meyer). Über: Wilbrandt, Brahm, Servaes, H. Conrad, Treitschke (in den Historisch-politischen Aufsätzen).
Mörike: Neue billige Gesamtausgabe (mit Briefen) bei Hesse.
Platen: Vollständigste Ausgabe bei Hesse. Einiges auch R. Tagebücher von Laubmann und Scheffler.
Annette von Droste: Briefwechsel mit L. Schücking. Über: L. Schücking, H. Hüffer, W. von Scholz.
Raimund: Ausgabe bei Hesse.
Büchner: Ausgabe mit gründlicher Einleitung von K. E. Franzos.
Grillparzer: Selbstbiographie in den Werken. Briefe und Tagebücher. Über: H. Sittenberger und A. Ehrhard (aus dem Französischen übersetzt von M. Necker).
Alexis: Erinnerungen (von M. Ewert).
Gotthelf. Über: In G. Kellers Nachgelassenen Schriften.
Immermann: Briefe in „Immermanns Leben und Werken" von Putlitz. Über: Strauß (in den Gesammelten Schriften, Band 2).
Das Junge Deutschland: Man lese nach einander Treitschkes Abschnitt in der Deutschen Geschichte des 19. Jahrhunderts und Joh. Prölß: Das Junge Deutschland. Auch eine kleine Schrift von P. Nerrlich und den 6. Band von G. Brandes „Hauptströmungen".
Über Börne: Heine (Werke), Gutzkow, M. Holzmann.
Heine: Beste Ausgabe von E. Elster. Memoiren (mit Einleitung) von E. Engel. — Über: A. Meißner, A. Strodtmann, G. Karpeles, Hüffer, Bölsche.
Politische Literatur: Hauptwerk von Petzet: Die Blütezeit der deutschen politischen Lyrik. — Zu Freiligrath: Ein Dichterleben in Briefen von W. Buchner. — Zur Revolutionsliteratur: Hans Blums Deutsche Revolution von 1848.
Geibel. Über: Gädertz (zwei Werke). Arno Holz: Geibel, ein Gedenkbuch (1884)
Heyse: Seine Jugenderinnerungen.
Leuthold. Über: G. Kellerin den Nachlaßschriften.
Zur Romandichtung des 19. Jahrhunderts: P. Heyses Alter und Neuer deutscher Novellenschatz.
Storm: Die Briefwechsel mit Mörike und Keller. Über: Erich Schmidt in den „Charakteristiken" und P. Remer (in der „Dichtung").
Keller. Hauptwerk über ihn: Briefe und Tagebücher von J. Bächtold. Außerdem: Konrad Meyer in Franzos' „Deutscher Dichtung" (Band 9.) Vischer: Altes und Neues. O. Brahm: Keller (schon 1883). Zuletzt Ricarda Huch: Keller (in der „Dichtung").
Freytag: Erinnerungen aus meinem Leben. Briefe an Herzog Ernst von Coburg, Briefwechsel mit Treitschke.
Raabe: Gute Auswahl kürzerer Erzählungen (von ihm selbst). Über: A. Bartels, Hans Hoffmann (in der „Dichtung").
Scheffel: Nachlaßgedichte und „Aus Heimat und Fremde". Über: Joh. Prölß und G. Zernin.
Reuter: Neue billige Ausgaben bei Meyer und Hesse. Über: A. Wilbrandt und Gädertz.
Groth. Seine Lebenserinnerungen von E. Wolff. Über: A. Bartels, Timm Kröger („Dichtung").
Hebbel: Tagebücher bei Hesse. Über: Hauptwerk von E. Kuh; auch A. Bartels und W. von Scholz („Dichtung").
Ludwig. Über: A. Stern.
R. Wagner. Über: Glasenapp, H. St. Chamberlain, Hans von Wolzogen („Dichtung").
Kriegsdichtung von 1870: L. Obermann.
Vischer: Vorlesungen über Shakespeare. — Über: Vischer-Erinnerungen von Ilse Frapan.
Konrad Meyer. Frey: Meyer. Sein Leben und seine Werke. — Auch Langmessers Buch gleichen Titels.
Fontane: Seine Lebenserinnerungen: Meine Kinderjahre und Von Zwanzig bis Dreißig. Über: Fr. Servaes („Dichtung").
M. von Ebner-Eschenbach. Über: Gabriele Reuter (ebenda).
Rosegger. Über: Möbius.
Zum Drama der Neuzeit: Bulthaupts Dramaturgie. — B. Litzmann: Das deutsche Drama. — S. Friedmann desgleichen. — A. Kerr: Das Drama der Gegenwart. — R. Lothar: Das deutsche Drama der Gegenwart. — H. Stümcke: Die vierte Wand. — P. Goldmann: Die neue Richtung und Im dramatischen Irrgarten.

Anzengruber: Briefe von A. Bettelheim. Von diesem auch eine Lebensschilderung. Ferner über ihn: H. Sittenberger, S. Friedmann, J. David („Dichtung").

Wildenbruch. Über: Bulthaupt (Dramaturgie), L. Berg. Auch bei Friedmann und Litzmann (s. oben).

Zur Literatur der Gegenwart. M. G. Conrad: Von Zola bis Hauptmann. — A. von Hanstein: Das jüngste Deutschland. — S. Lublinski: Die Bilanz der Moderne. — Eugen Wolff: Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne. Von demselben: Geschichte der deutschen Literatur in der Gegenwart (1896).

Lyrik der Gegenwart. Sammlungen: Von Benzmann, Bethge, Busse; Frauenlyrik im „Buch der Sehnsucht" von P. Remer. Über: Lyrische Dichtung und neuere deutsche Lyriker von A. Biese.

Liliencron. Über: P. Remer.

Nietzsche. L. Berg: Der Übermensch und die moderne Literatur. Ferner: Lou Andreas-Salome.

Sudermann. Über: W. Kawerau. — Hauptmann. Über: P. Schlenther, Stehr. — Über beide in den Werken zum Drama der Neuzeit (s. oben).



Namenzeiger.

Auf Inhalt und Anordnung dieses Wegweisers durch das Buch wurde besondere Sorgfalt und Mühe verwandt, um dem Leser das schnelle Aufsuchen dessen zu erleichtern, was er in einem solchen Verzeichnis zu finden berechtigt ist. Namentlich sollte ihm das ärgerliche Hin- und Herblättern möglichst erspart werden: daher fehlen die Verweisungen mit „siehe“ bis auf wenige notwendige Ausnahmen. Lieber wurde zu dem Mittel zweimaliger Anführung gegriffen. Die Schriftsteller sind durchweg unter dem Namen aufgeführt, den sie selbst gewählt haben und unter dem sie dem Leser bekannt sind: Willibald Alexis unter Alexis, nicht unter Häring, Ada Christen unter Christen, nicht unter Breden; in Ausnahmefällen wie Angelus Silesius (Scheffler) wurden zur Ersparung unnützen Suchens beide Namen mit ihren Seitenzahlen aufgenommen.

Für die Namen aus älterer Zeit gelten die Schlagworte: Walter, Gottfried, Wolfram, Hartmann, Rudolf; nicht Vogelweide, Straßburg, Eschenbach, Aue, Ems; dagegen könnte der Leser weniger bekannte Namen, z. B. Albrecht von Scharffenberg, unter beiden Namen suchen, weshalb lieber beide aufgeführt sind.

Büchertitel werden nur ausnahmsweise, meist nur von Werken unbekannter Verfasser, angegeben. — Die Namen ausländischer Schriftsteller wurden fast nur für die älteste und neueste Zeit aufgenommen, und nur so weit sie von besonderem Einfluß auf die deutsche Literatur gewesen sind. — Vornamen hinter Familiennamen stehen nur ausnahmsweise, zur Verdeutlichung und Unterscheidung.

Hunderte von Namen nebensächlicher Personen und bloße Erwähnungen der an andrer Stelle eingehend behandelten Schriftsteller wurden weggelassen, um den Leser nicht nutzlos durch allzuviel Zahlen zu verwirren. Die aufgenommenen Erwähnungen wurden in den wichtigeren Fällen durch ein Stichwort des Inhalts näher bezeichnet; doch sind auch viele bloße Seitenzahlen ohne Stichwort, zumal solche „von — bis“, wesentlich. — Für Lessing, Goethe, Schiller, Herder wurden nur die wichtigsten Erwähnungen berücksichtigt.

Zunächst ist jeder Name im allgemeinen Verzeichnis zu suchen. Namen aus den Lebenskreisen Goethes und Schillers stehen zum teil nur bei diesen.

Die Zahlen der Hauptstellen sind fett gedruckt.

C.

G.

Goethe: 543—599; 621—630; 651—688.

Werke.

H.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

R.

S.

Schiller 600—650.

T.

X, Y, Z.



